構成派研究



by Tomoyoshi Murayama

Belongs to Rock-sun.

構成派研究

村山知義著

序

出版所の關係上、私は此の本の讀者として主に形成藝術家並びに形成藝術に興味を持つ人々を期待したので、その方面に於ける構成派の研究を專らにし、文學、音樂、劇、舞踏等の方面には觸れないことにした。

私はまだ構成派に關するまとまつた本を讀んだことがない。露西亞にはアレクセイ・ガンやイリヤ・エレンブルグ等の著書があるさうであるが露西亞語の讀めない私にはなんとも仕樣がない。

私の構成派に關する知識は滯獨時代の見聞と、歐羅巴各國の種々な新しい藝術に關する雜誌等から得たものである。從つて誤解や足りない所などがあるに違ひない。大方の御敎示を乞ふ所以である。

本書には拙著「現在の藝術と未來の藝術」(東京市芝區今入町二一長隆舍發行)と所

々重複する所があるが、もと〳〵同じ對象を取り扱つたもの故、幾分の重複はまぬがれないものとして許して頂きたい。

なほ、嘗て私の書いた構成派に關する二つの文章、「構成派批判」(「現在の藝術と未來の藝術」所載)及び「構成派に關する一考察」(雜誌「アトリエ」十四年八月號所載)には大分間違つた事が書いてあるから、此の本をもつてより正しいとされたい。

昇曙夢氏の「新ロシヤ美術大觀」。雜誌「新潮」十四年十二月號に載つた本莊可宗氏の「藝術に於ける二樣の良心(構成主義に關する一考察)」。茂森唯士氏の譯されたトロツキーの「文學と革命」等には非常に負ふ所が多い。

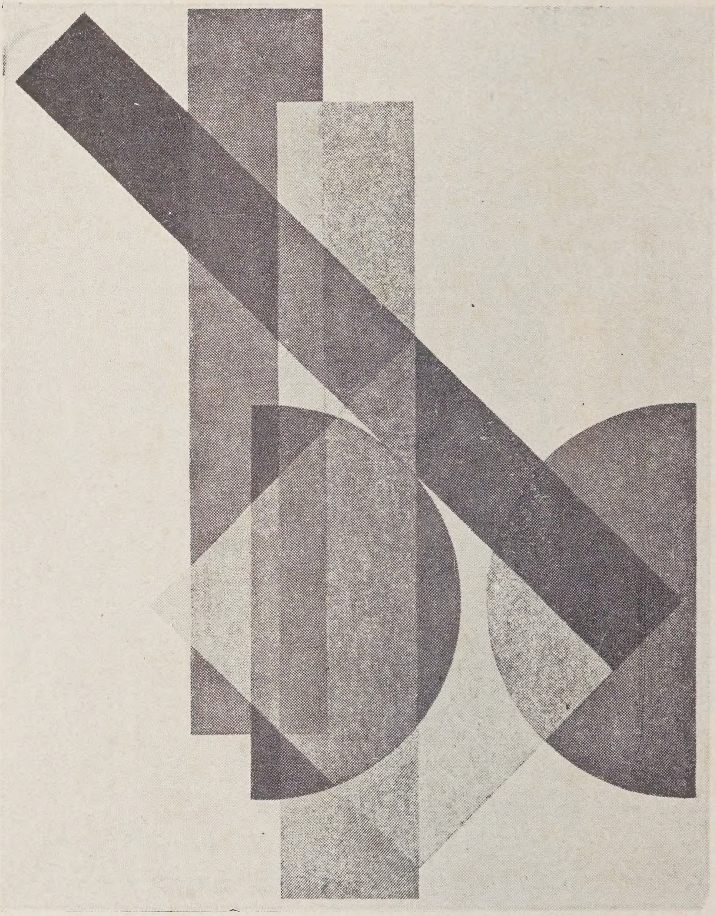
挿繪目次

目次

第一篇

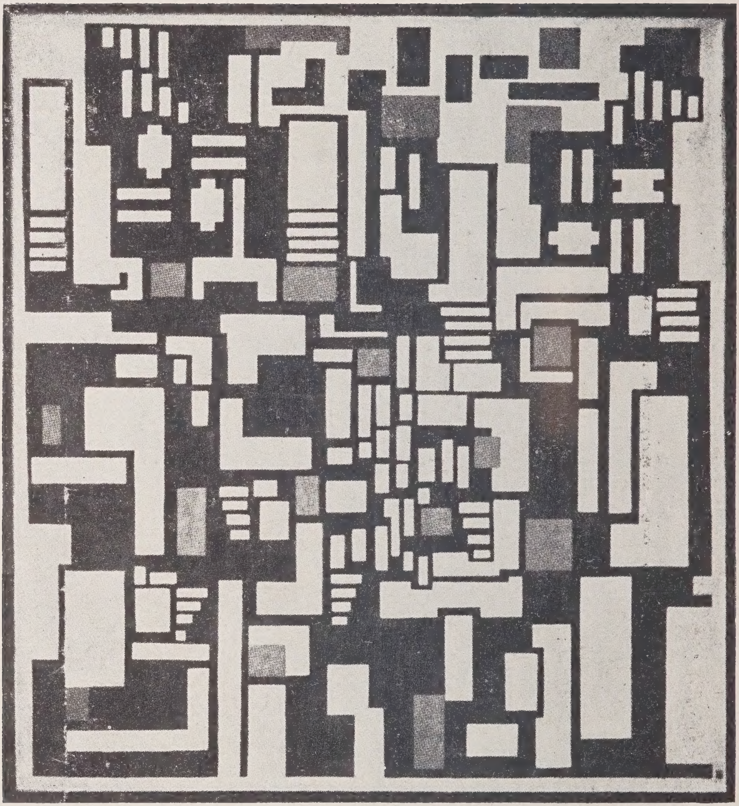
第二篇

構成派……………………………………三三



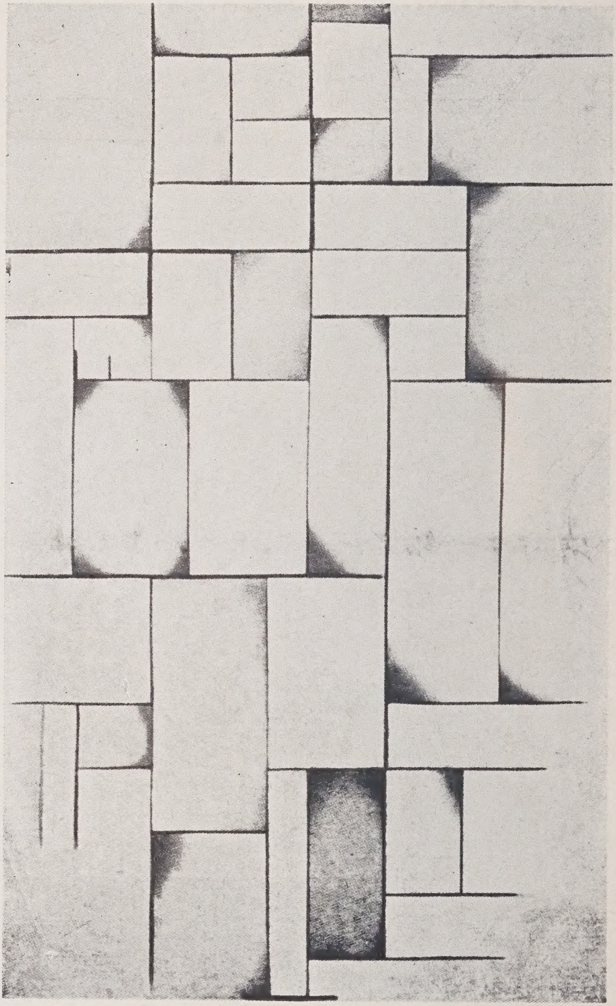
コンストラクシオン (1922)

モホリー・ナギー



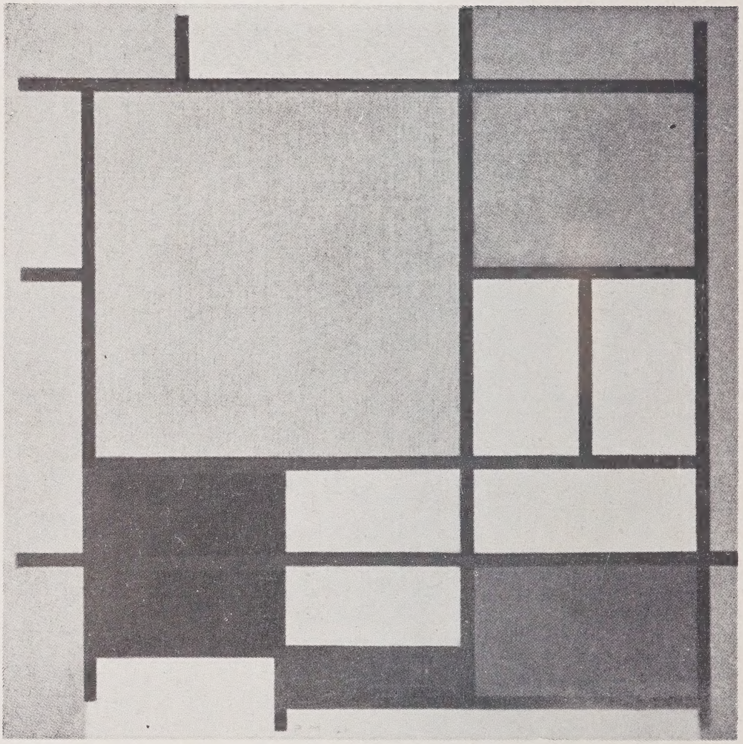
繪 (1917)

デオ・ヴァン・デスブルグ



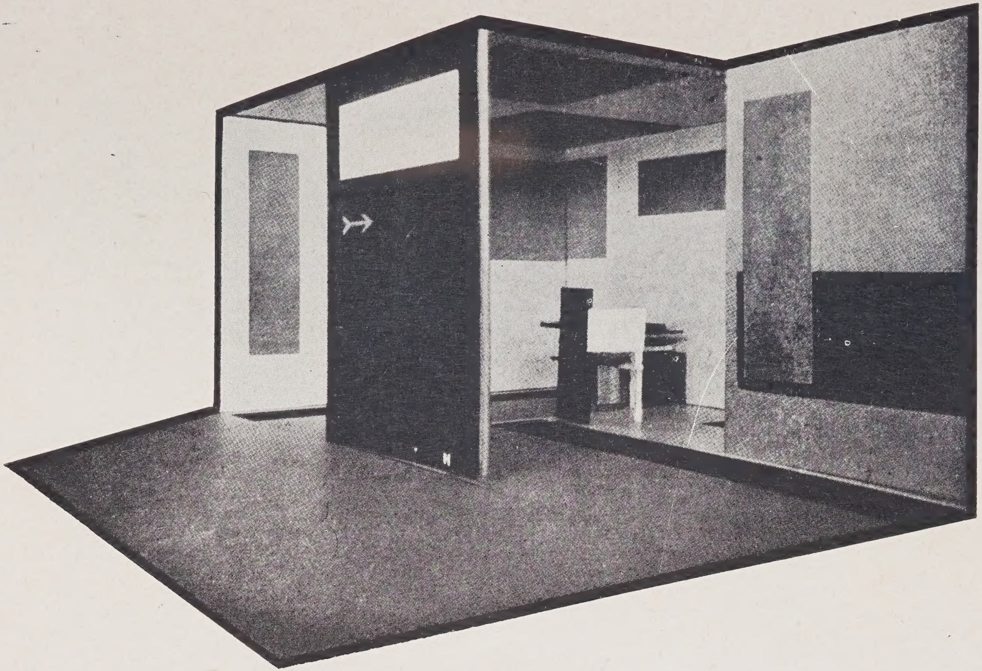
繪 (1918)

デオ•ヴァン•デスブルグ



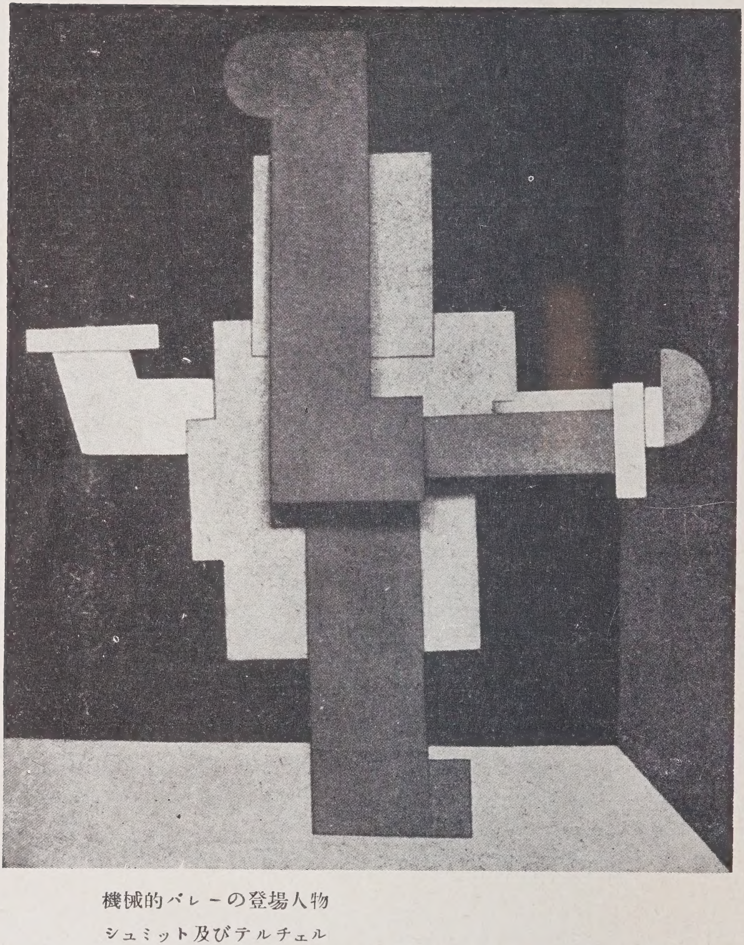
繪 (1921)

モンドリアン



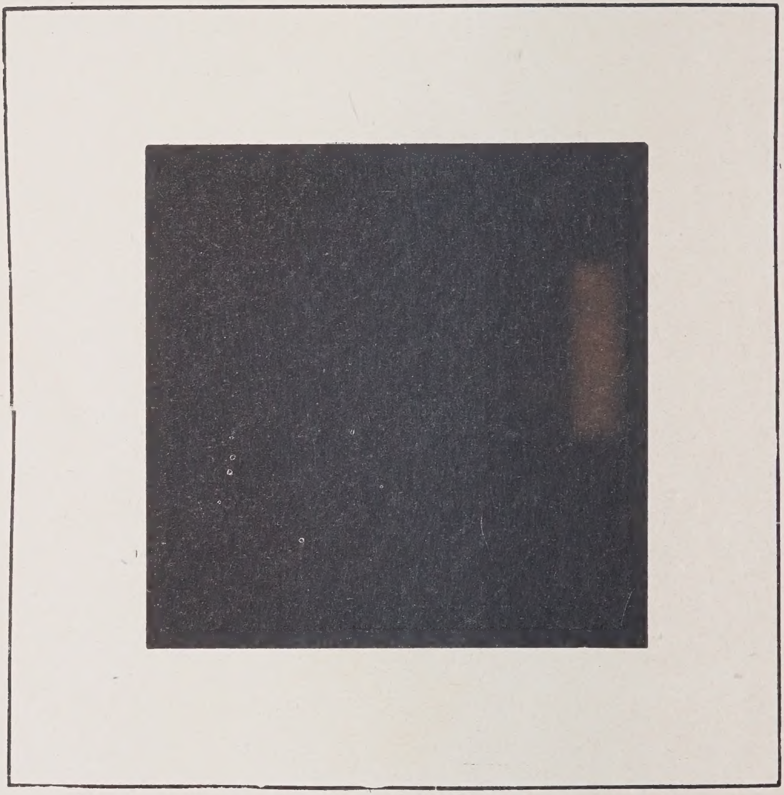
部　屋（1923）
リートフェルド

5



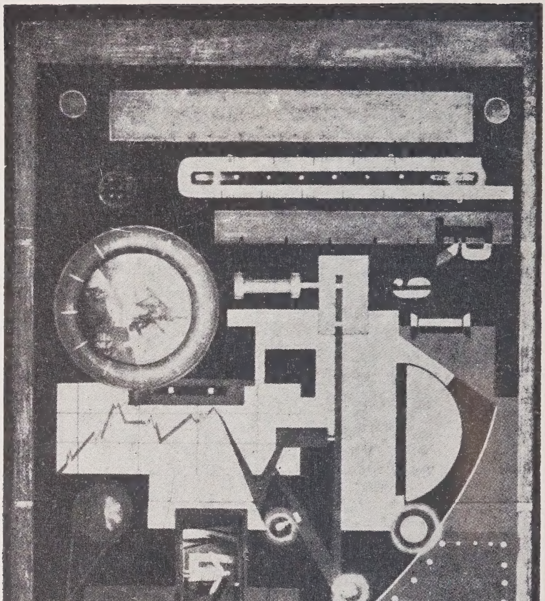
機械的バレーの登場人物

シュミット及びテルチェル



繪

マレヴイッチ



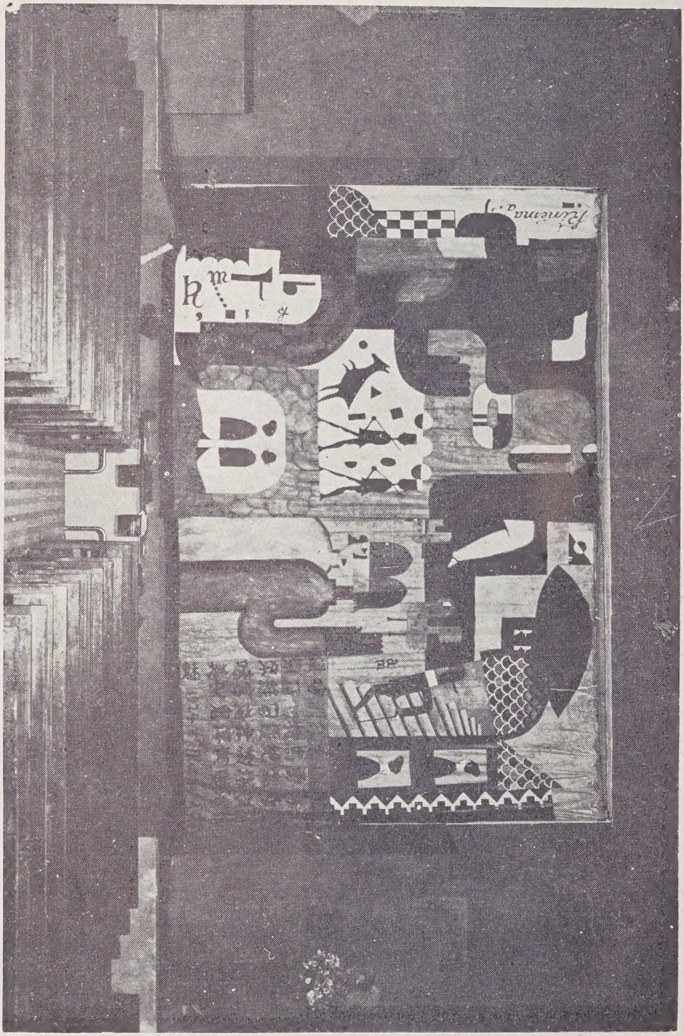
チャペックの「ロボット」への舞台装置 (1923)
キースラー



或る日の思ひ出 (1925)
澤 青 鳥

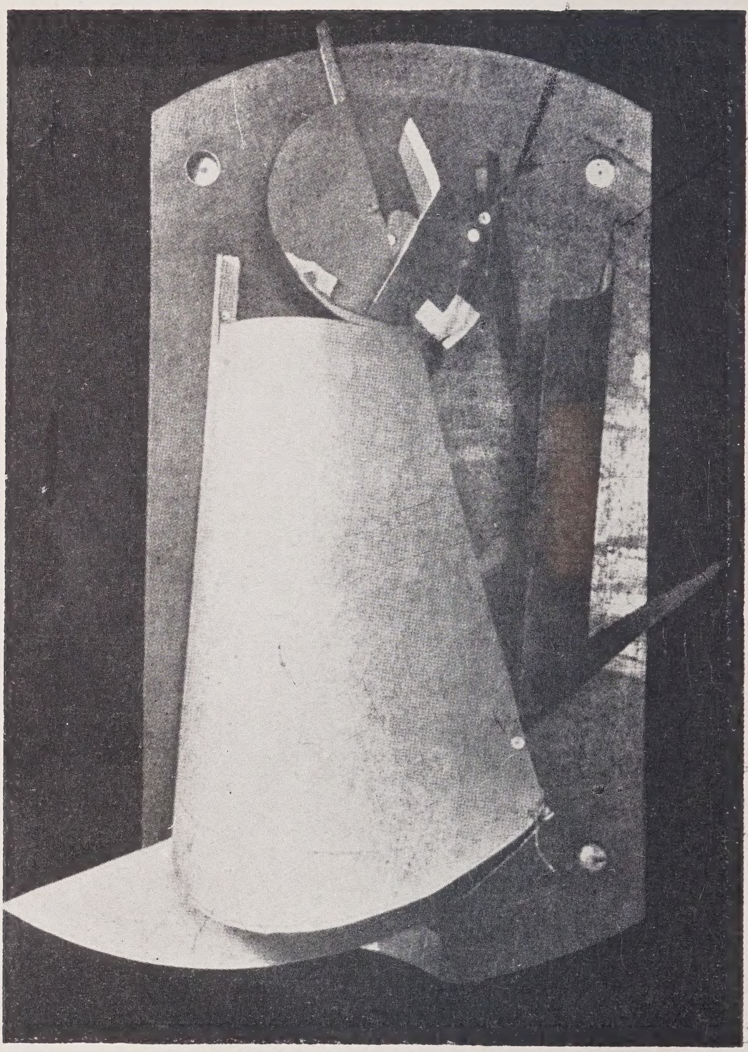


トルラーの詩集「燕の書」のためのリノカット　(1925)
岡　田　龍　夫



活動寫眞館の緞帳（1924）

村山知義



構　　成 (1917)

タ　ト　リ　ン

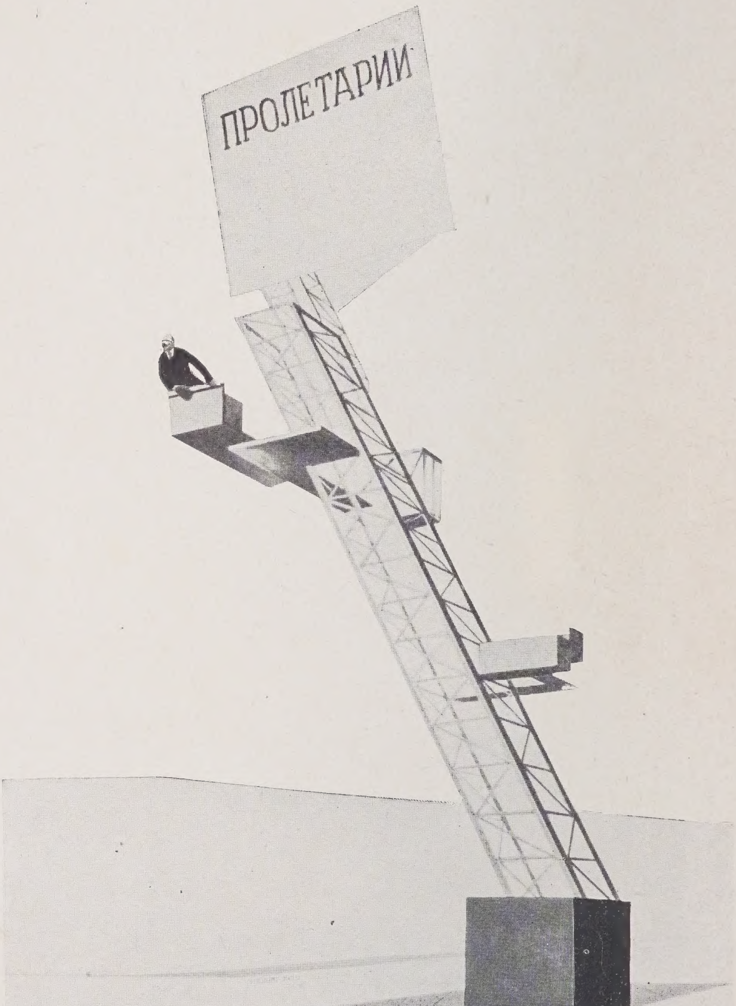


タトリンの像

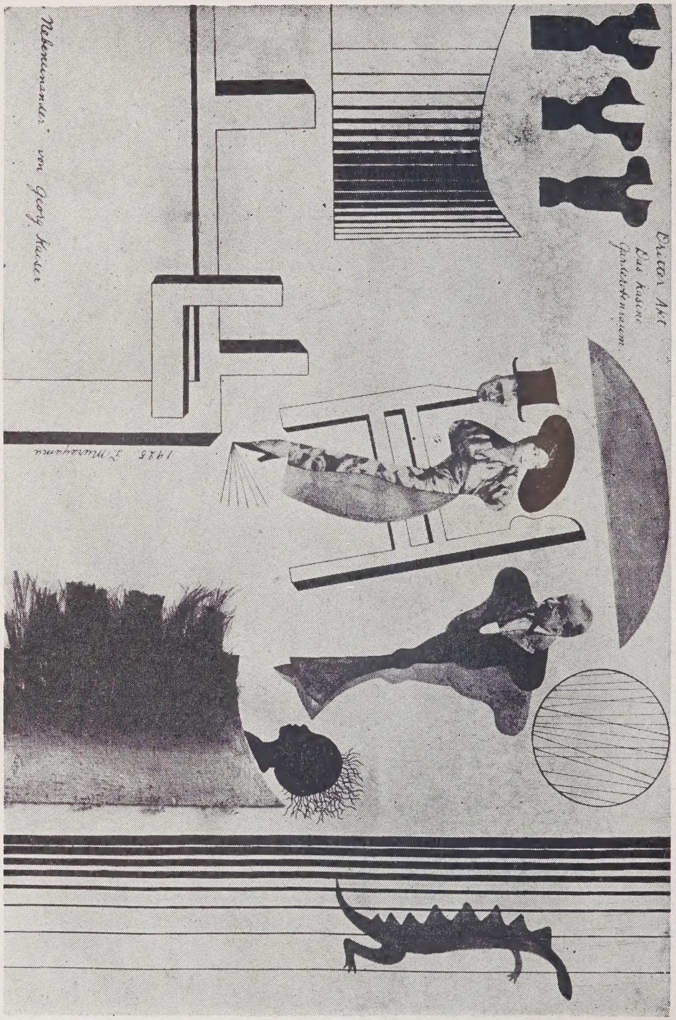


壁　　畫 (1924)

バウマイスター

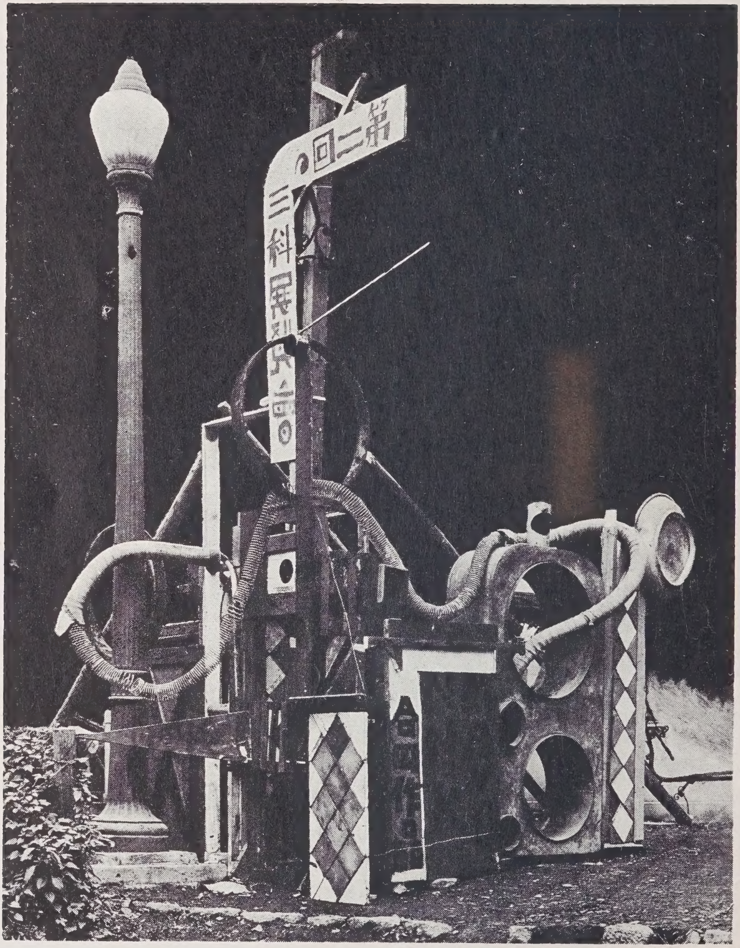


プルーン (1920)
リシツキー

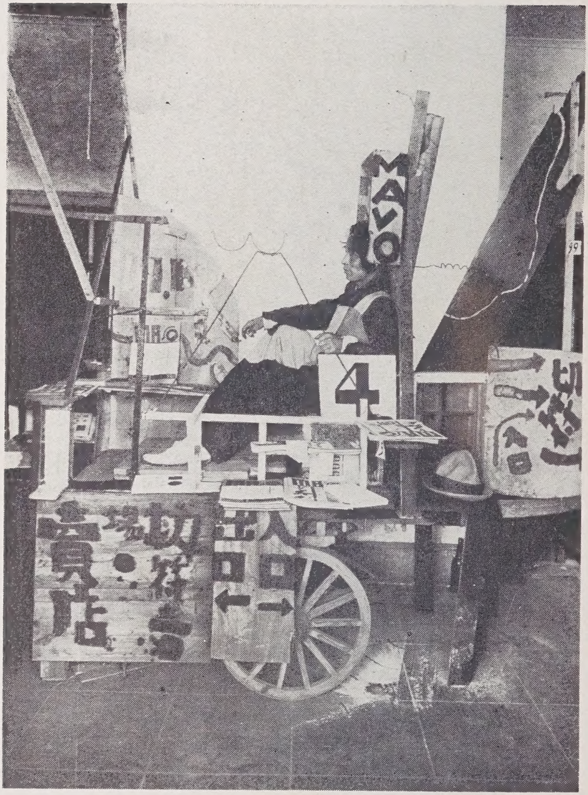


カイザーの「並行」の舞臺面 (1925)

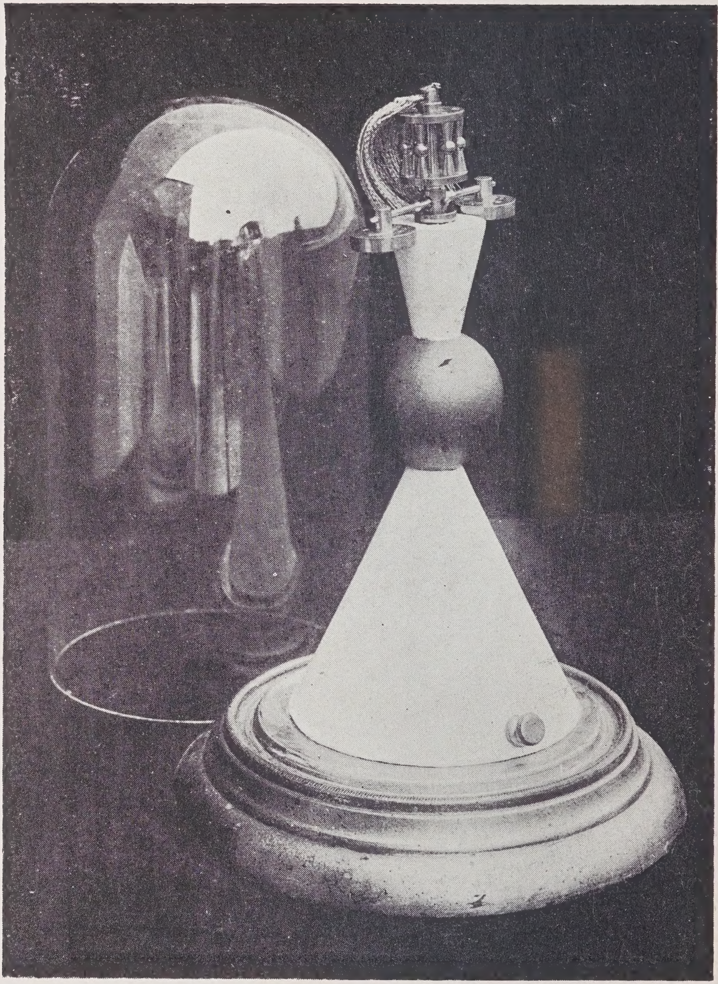
村山知義



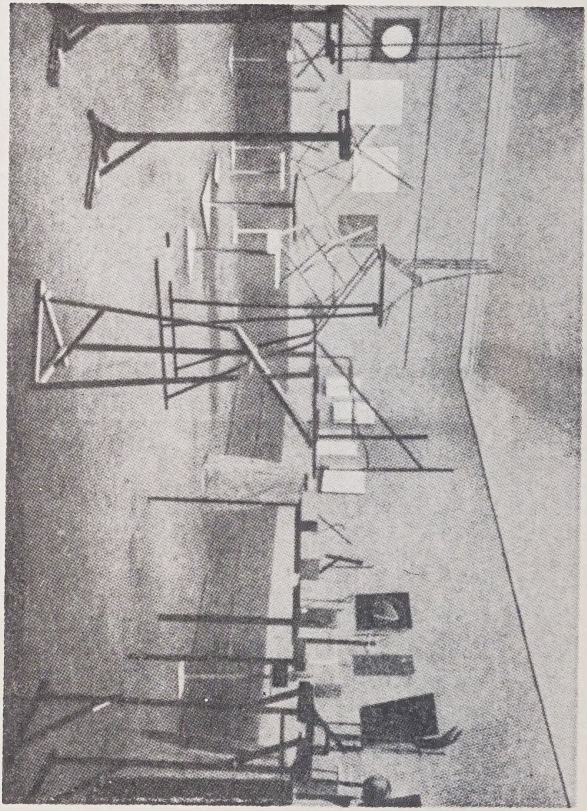
第二回三科展門塔　(1925)
MAVO, NNK 合同作品



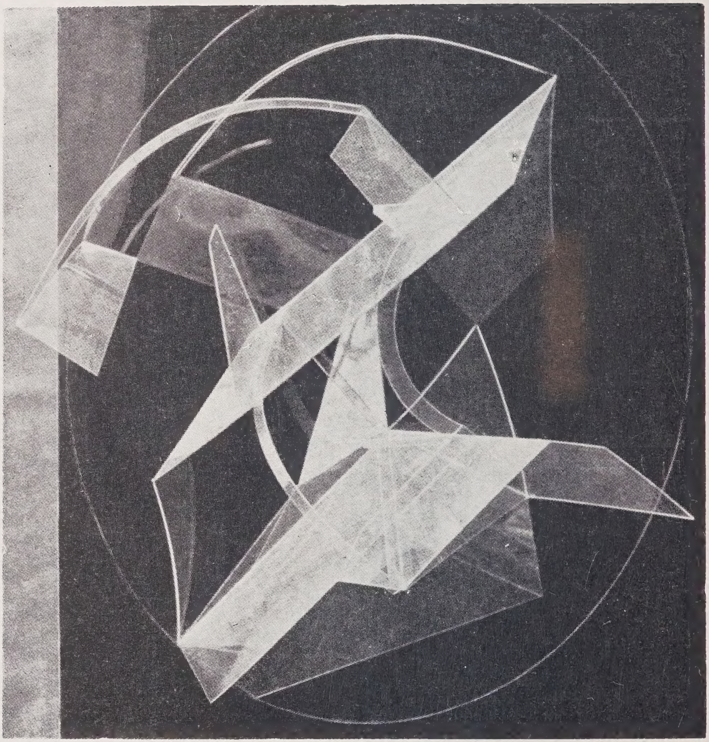
移動切符賣場　(1925)
MAVO. NNK　合同作品



ブーベンコップのヴィーナス　(1925)
仲田定之助



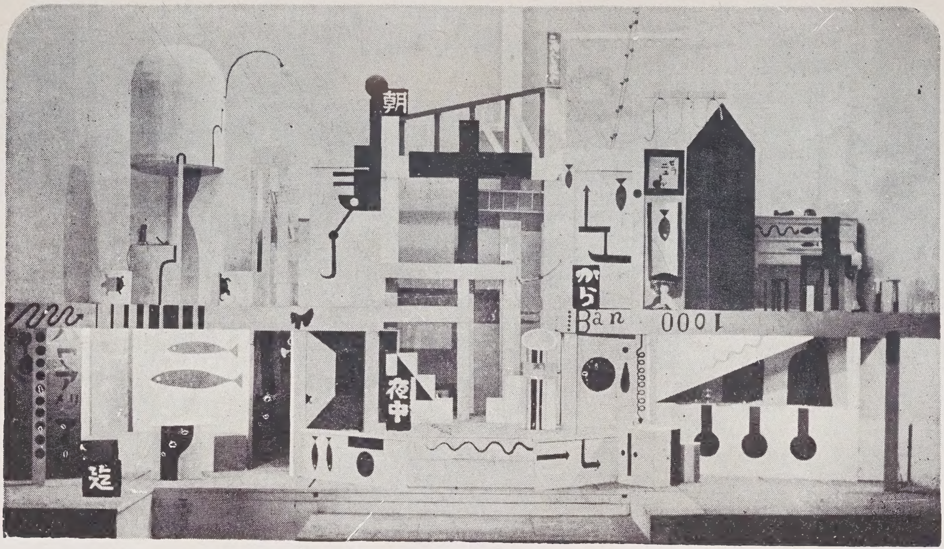
モスカウに於ける構成派の展覽會 (1921)



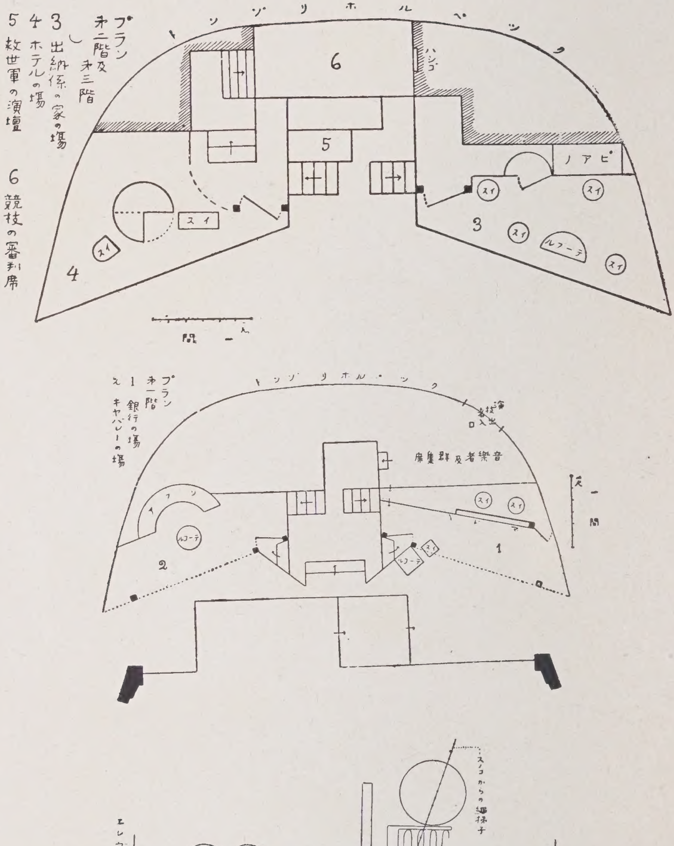
構成 (1922)
ガボ



第三インターナショナル紀念塔　(1921)
タ　ト　リ　ン



カイザーの「朝から夜中まで」の舞臺面 (1924)
村 山 知 義

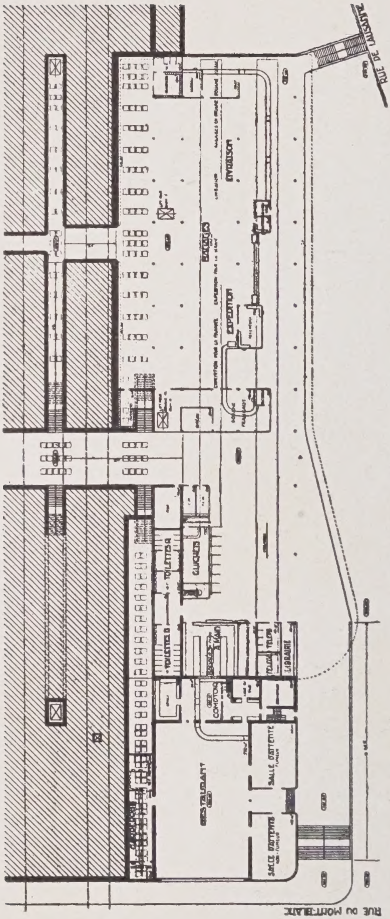


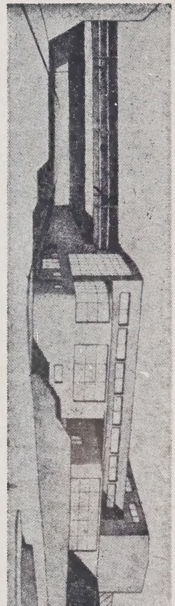
同　プラン及びエレヴェーション　(1924)

村　山　知　義

停車場設計 (1925)

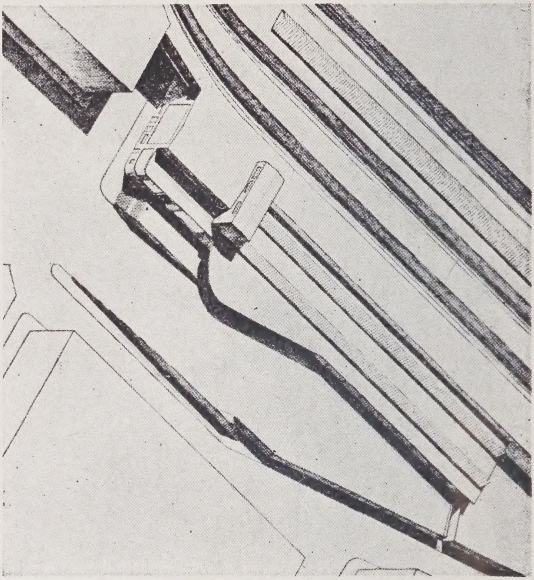
ウイットワー

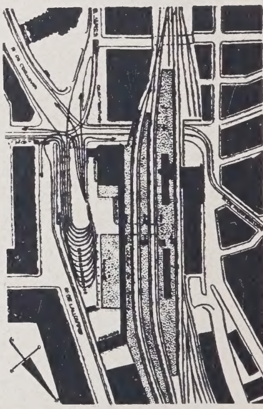


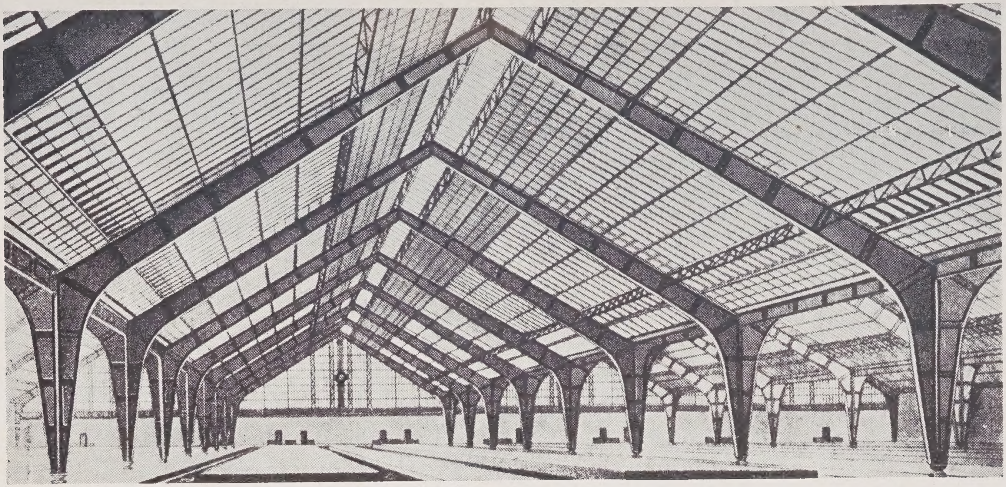


PROJEKT VON H. WITTWER, ARCH.
Grundriss. Masstab 1:1000.

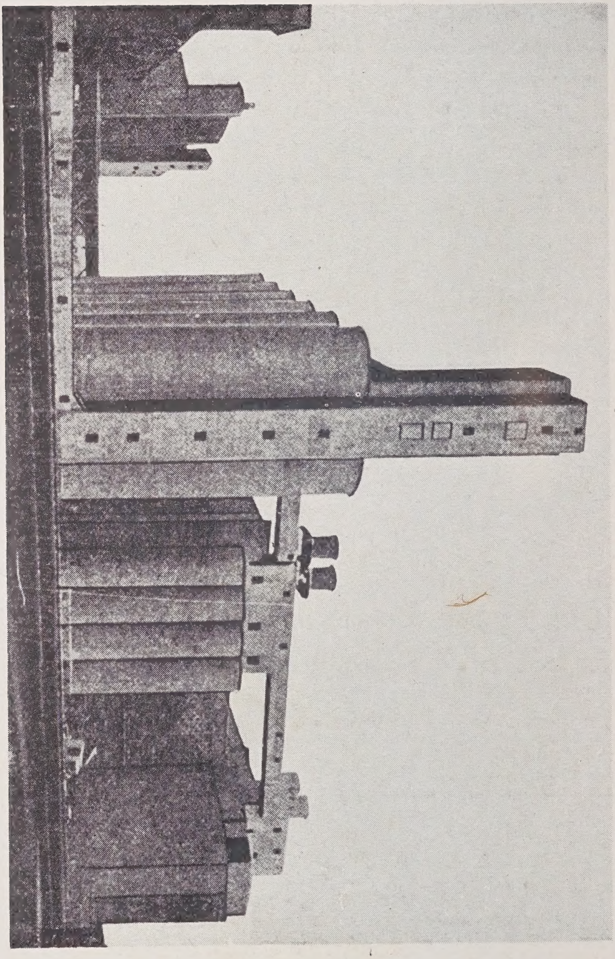
同
ウイットワー







シュトゥットガルトの停車場設計（1924）
フィルマ・ブレースト會社



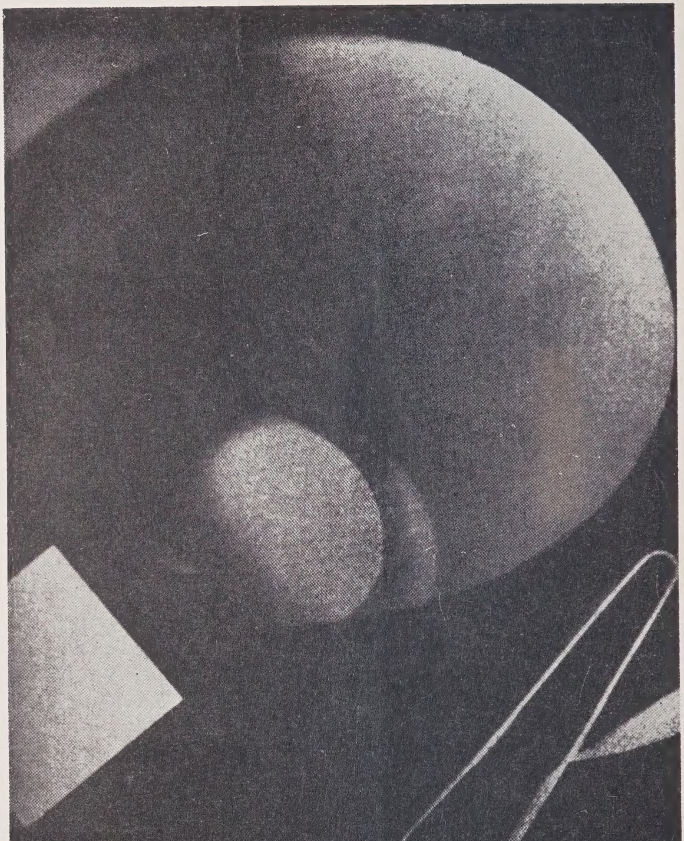
機械美的構成　(1923)

ケラーンジロ



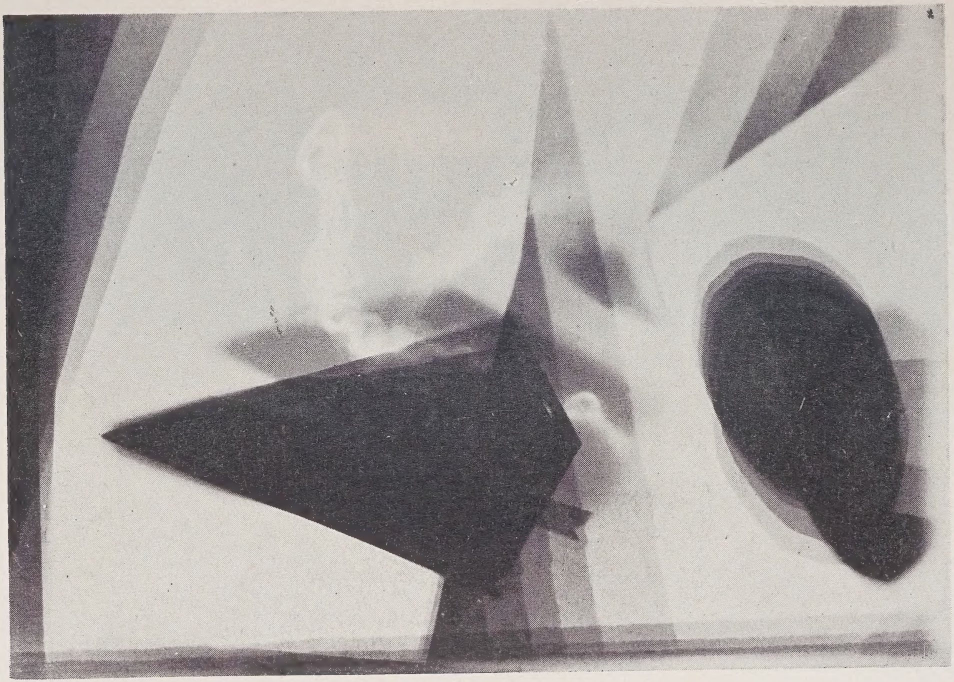
簡単なビームに依る天窓を有するコンストラクション　(1924)

ベーレンス



寫　　眞 (1924)

マン・レイ



寫　眞 (1925)
武川八郎



寫眞（1925）
武川八郎

第1篇

構成派以前

こゝに構成派以前と呼ぶのは歐洲大戰と前後して未來派、表現派などが起つてから露西亞革命ののち、構成派が起るまでの時代である。

この僅か十年乃至二十年の間に形成藝術は過去數千年間の全進歩の總計に遙かにまさる驚くべき飛躍をした。

この時期に起つたことに就ては既に數多くの研究や紹介がされて、讀者諸君は既に充分に御承知のことゝ思ふが、順序としてごく簡單に大觀して見ることにしよう。

構成派を理解するためには此の時代の藝術を知ることが絕對に必要なのだから。

主義ーーーーーーーーー主義ー

主ー義

主義とか派とかいふことは昔のやうに藝術家が無意識であつた時代には單に歴史家の便宜上の記號に過ぎなかつたが、現在のやうに藝術が象牙の塔を追ひ出され、藝術家が意識的となり、進行のテムポがめまぐるしく急速になつた時代に於ては重要な價値を持つことゝなつた。

それかあらぬか、ダダの創始者ハンス・アルプとプラウンの創造者エル・リシツキー

とは協力して最近一つの畫集を造つた。書名を「藝術上の主義（クンストイスメン）」と云ひ、一九一四年から一九二四年に至る約十年間に活躍した、又はしつゝある諸々の主義を列擧してそれぞれの作品を分類して示してある。それに擧げられた主義乃至派の名前と藝術家の名前とを轉載すれば次の通りである。尤も一つの主義と他の主義との相違がごく主觀的な、個人的な、一時的なものであることもあり、自身何等の主義をも標榜しない藝術家もあり、あれからこれへと段々移り變つてゆく藝術家もあるので、ずいぶんな無理がしてあるのは仕方のないことである。

　順序はほゞ舊より新へと配列してゐるつもりらしいが大分出鱈目である。そのつもりで見て頂きたい。

一九一四年 ←

▲未來派（Futurisme）　バルラ、ルッソロ、セヴェリニ、ボッチョニ等

▲表現派（Expressionisme）　シャガール、クレー、マルク等

▲立體派（Cubisme）アーキペンコ、グリ、レジェー、ファイニンガー、グレーズ、ブラック、ピカソ等

▲抽象派（Abstractisme）モルツァーン、アルプ、セガル、ペリ、ナギー、ポポヴァ、アルトマン、ロッチェンコ、カンディンスキー等

▲シュプレマティズム（Suprématisme）クリュン、ロザノーヴァ、マレウキッチ等

▲ダダ（Dada）マン・レー、トイバー、アルプ、ハウスマン、エルンスト、ピカビア等

▲ネオ・プラスティシズム（Neo-Plasticisme）デスブルグ、ヴァントンゲルロー、リートフェルド、モンドリアン等

▲コムプレッショニズム（Compressionisme）バウマイスター、シュレムマー等

▲プルウン（Proon）リシツキー、

▲構成派（Constructivisme）ガボ、ラドヴスキー、タトリン等

一九二五年

?←

未來派

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

未來派

2 未來派

未來派は伊太利のブルジョアであり博士であるマリネッチに依つて創始された。

印象派にしろフオーヴイズムにしろ立體派にしろ今迄の派が皆繪畫の範圍のみに閉ぢ籠つたフオルムの觀念と趣味の變革であつたのに反して、未來派はすべての古い概念に對する挑戰であつた。それは愛國的熱情に鼓舞されたニヒリストの盲目的突貫であつた。その宣言書の熱烈なる無目的さは讀む人をして呆然たらしめる。

▲我々は危險を愛する心、エネルギーと大膽の習慣を讃美する。
▲我々の詩の本質的な要素は、勇氣、果斷、そして反抗である。
▲戰爭以外には最早や美は存在しない。
▲我々は戰——世界の唯一の衞生學——軍國主義、愛國主義——無政府主義者の破壞の手、殺戮の美しきアイディア、及び女性輕蔑を讃美する。云々。

かうして彼等は伊太利人の熱い血と、豐かな資力と、混亂した時代精神とのおかげで全歐羅巴から亞米利加、日本まで席捲した。

今から考へれば彼等の狂態は寧ろ滑稽に近いが、しかし彼等のなしとげたことは莫大な意味を持つてゐる。

クラシツクな美學は破壞された。「神聖な藝術」は冒瀆された。ダイナミズム、機械の美、瞬間性、同時性、同存性が發見された。彼等に依つて初めて、體操、輕業、魔奇術、物理學が尊ばれた。

その上、彼等は無目的な力の意慾に、筋肉と神經のあらゆる隅々迄も刺戟されて、

強迫觀念病者のやうにあらゆる場所を嗅ぎ廻つて、此の熱烈な意慾にかなふシステムとフォルムを求めようとあせつた。では如何なるシステムとフォルムとがそれにかなふのであらうか？　おゝ、むろんどんなシステムもフォルムもこの強迫觀念病者を鎭める力を持つてはゐない。それは決して、あれ、或ひはこれの或る特定のものではない。それは何であれ、既に世界に知られたものにプラスとして附け加へ得るすべての「或る新しいシステムとフォルム」である。

かうして彼等は騷音機を創り出し、驚異の劇場を考へ出し、觸覺主義をさぐり出し、綜合的劇場をひねり出し「自由な言葉」を生み出した。

露西亞に於ける未來派は伊太利のそれの影響を受けて起つたものであることは確かであるが、極めて特異な事情のために急速な發展を遂げ、そして忽ち破滅してしまつた。

それは一九一七——一八年の革命に關してゐる。

此の出來事に就ては昇曙夢氏の「新ロシヤ美術大觀」の一節を引用させて頂かう。

――革命の初期には何でも新しいものが喜ばれたところから、左派の美術家が大いに歡迎されたことは言ふまでもない。その中でも特に未來派と立體派とが全盛を極めた。本來共產主義や社會主義と何の交涉もない彼等は、單に美術界に於ける革命あるといふ理由で、直ちにソヴェート政府のおかゝへ美術家となつたのである。事實革命後一年有餘の間ロシャの美術界はタトリンとシュテルンベルグを中心とする未來派の獨裁時代であつた。美術大學院も美術學校も博物館も美術館も展覽會も金も手形も公債も凡て此の派の掌中に歸した。何十萬何百萬といふ金額が政府から美術家に下附された。幾百の胸像や記念像が革命の初期に政府から註文された。註文は若い極端な彫塑家達に殆んど漏れなく行き渡つた。一九一八年の革命一周年祭には新舊兩都を裝飾するために何十萬といふ金が矢張り美術家團體に下附された。それと同時に各美術館の陳列補充も行はれ、左派の美術家達は俄かに分限者となつた。けれども革命に對する左派美術家の援助は純消極的のものであつた。反革命と戰はなければならなかつた時だけ、破壞的行動が當面の目的であつた間だけ、左派美術

家は革命の唯一の必要な同勞者であつた。が、破壞的任務が終つて、積極的組織使命の遂行に移つた時、事情は全く一變した。革命はその初期のほとぼりが覺めると間もなく、その同勞者に向つて勞農階級に解り易い有益な美術の製作を力強く要求するに至つた。即ち當面の必要に應ずるポスター、裝畫、圖案の類を要求した。一九一九年四月カーメニエフはモスクヴア・ソヴエートに於て次の如く表明してゐる。『お道化はもう澤山だ。勞農政府は是迄未來派や立體派やイマジニストに與へてゐた補助を斷然打ち切らなければならぬ。是等の道化師はプロレタリヤ藝術家ではない。彼等の藝術は我々のものではない。それはブルジョア的邪道、ブルジョア的頽廢の所産である。我々には勞農民に解るやうな本當のプロレタリヤ藝術が必要である。我々はそれを創造しなければならぬ。たゞプロレタリアートに理解され、彼等に興味を與へる藝術上の傾向だけが國家の補助を要求する權利を持つ。未來派、立體派及びその他の藝術上のモダーニズムはロシヤの勞働者には不可解である。それ故に是等の藝術は無用な脚荷として之を放り出さなければならぬ。』

政治的壓迫が強くなるに從つて、左派の藝術が現代生活の表現に適しないことが益々明かになつた。繪畫を去つて版畫に走つた左派の美術家達は斯かる政治的壓迫のうちに、自分達の藝術に對する脅威を感じた。過去の美術の自然崇拜に反抗しながら、同じ純粹美術の味方である左派は、古い美術家達と同じく自己の創造を別な形に於いて崇拜した。それが革命にぶつかつて彼等の破滅した根本の原因であつた。

―

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

表現派

表現派

3 表現派

表現派は獨逸に起り、極端に獨逸的である。即ち哲學的であり思索的である。時には宗敎的であり、幻想的であり、詩的であり、童話的ですらある。大戰中とその直後に於ては非常に烈しい表現様式に飛躍したが、間もなく著ち着いてしまつた。

未來派は舊い美學を破壞したが、表現派は新しい美學を生み出した。破壞の後に建設が來るのは如何にも當然らしいが、實はこれは表現派が未來派よりもずつと美術の

殼を脱けきれないでその中に閉ぢ籠つてゐることを示してゐる。
表現派の寄與は一言にして盡せば主觀性の强調である。かうして表現派は無對象の抽象的繪畫への道を開いたのである。
表現派は非常に努力した。そして極端に美しい無數の藝術品を殘した。それは今高い價で賣買され、蒐集家を樂しませてゐる。しかし大局から見れば結局大したことはなかつたやうな氣がする。
先に述べた「藝術上の主義」といふ本は各派をそれぞれ簡單な言葉で説明してゐるが、表現派の項にはたゞ
――立體派と未來派からコマ切の肉と神秘的な獨逸のビフテキが切り取つて來られた。それが表現派だ――
と書いてあるだけである。
カサツクはまたかう書いてゐる。
――表現派は未來派に對する直接な反動だと宣言してゐる。大きな言葉が爆發し、

そして一と掴み程の人間の燃燒が約十年間を照らした。そして今や新しい力をもつて、センチメンタルに尖つたものゝ最後の血、自我狂の小市民的な魂がやつて來た。原始基督教藝術の美學的反映。しかしかの力强く信仰深かりし祖先達の熱烈に神を求める心は全然失はれてゐる。感覺鋭敏な近代的魂からは、天を指さしてゐる基督教會の尖塔の代りに、「絶對的な繪」とか「絶對的の詩」とかゞ生れ出た。その謂ふ所の「創造」とは月光の中の埋められた感覺の沼である。世に表現派程早くその目的を達し、展覧會場の金の額緣の中や、善良なる小市民的な部屋の小さな飾物やレースや花絨氈の眞中で安々と極樂往生を遂げた派はない――

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

立體派　立體派

4 立體派

立體派は單にフオルムの問題にのみ終始した。

立體派は「色そのもの」「形そのもの」を自然界の對象から抽き出す第一歩を踏んだ。絶對派、抽象派、シユプレマテイズム等はその當然の結果である。かうして立體派に依つて踏み出された道はシユプレマテイズムに至つて終局點に行きづまり、そこで飛躍して「構成」が生れることになつたのである。

カサツクはかう書いてゐる。

――表現派の勝手な色と線の遊びの代りに、因果關係の確固たる規則の上に建てられた構圖(コムポジシオン)を發見するために、創造の總體的特徴としての純一な様式を發見しようと努めた。しかしその構圖たるや、意識的であれ、無意識的であれ、全部過去からの引きつぎに過ぎなかつた。立體派は材料と形の本質的存在性を見出した現代最初の藝術上の派であり、分析的方法に依る藝術であり、一つの新しい始まりの究極の基礎まで決定した所の現代最初の啓示であるとは云へ、遂にその分析的方法で難破して、過去から相續した構圖の探究に腐心してゐるうちに、鳴り響く所の生命のリズムを失つてしまつた。そして無色彩と無運動の中に衰弱してしまつた――

露西亞の立體派が未來派と一緒に政治的原因から沒落したことは未來派の項に述べた通りである。

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

抽象派

抽象派

5 抽象派

抽象派は「藝術上の主義」の著者の考へに依れば非常に廣い範圍を包含してゐる。それはカンディンスキーに始まり、一般に表現派に數へられてゐるモルツアーンやセガルを通つて モホリー・ナギーや構成派に屬するとされてゐる露西亞のロッチエンコに迄到つてゐる。

カンディンスキーは嘗て繪畫の發達を三期に分けて、如何に原始的繪畫が所謂「純

藝術」に移り進んだかを說いた。それに依れば

第一期　原始——推移的なものを具象的なものに固定しようとの實際的な欲望。

第二期。發達——この實際的目的からの漸次的分離と、精神的要素の漸次的優勢。

第三期。究極——純藝術の最上階への到達。こゝに於ては實際的欲望の遺物は完全に除去される。純藝術は精神から精神へと藝術的な言葉をもつて語る。純藝術は繪畫的精神的本體（ウエーゼン）の一つの王國となる。

要するに立體派の踏み出した道を更に押し進めて始めて繪畫から全然「對象的なもの」を追ひ出し、「純粹な形」と「純粹な色」とを扱ひ始めた一派である。（抽象派の理論に就ては拙著「カンディンスキー」參照）

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

シュプレマティズム

シュプレマティズム

6 シュプレマティズム

印象派から後期印象派へ、後期印象派からフォーヴィズムへ、フォーヴィズムから立體派へ、立體派から抽象派へと當然の途を一途に踏んで來た繪畫は愈々終極點に達した。

抽象涙にはまだ幾分か殘つてゐたテーマや文學的要素はこゝでは完全に驅逐され終つた。長い時間を要した平面上に於けるフォルムの問題はこゝで全く終を告げた。今

や問題になるものは、ブブノーヴァ女史の言葉を借りれば「材料としての色彩の絶對的オルガニゼーション。各種の圖形の有する重量的感じに基いた圖形と圖形との相互關係。畫面上に於ける圖形の運動及び平衡の關係」だけになつてしまつた。そしてこれをつきつめた結果は「白い地の上に置かれた黑い正方形」である。それつきりで他の何ものでもない！

暫くの間はこのコムポジシオンは非常な魅力を持つた。彼等は考へた。これは全く奇蹟的な、一つの、唯一の、新しく珍らしく力强き近代的なフォルムである。これは前後左右に自由に堂々たる運動をする。これは絶對のバランスである。空間の色である白とヴオリユームを否定する黑の併置は打ち勝ち難い。これは强大な力の包容であり發散である。無限である。

そこでこの正方形は急ちにして世界の人心を風靡した。暫くは人々は正方形を弄んで樂しんだ。モンドリアン、デスブルグ、カサツク、マレヴキツチ、シユウキツタースを初めとして數へるに暇がない。建築は正六面體の中へ押しつめられた。アーキペ

ンコやクレーやカンディンスキーやモホリー・ナギー達までが正方形に影響され出した。

そこで一九一六年の頃から既に此の正方形を用ひてゐた和蘭のテオ・ヴァン・デスブルグが一九二三年ワイマールの國立バウハウスにやつて來たとき、大切な正方形の理解なき模倣が行はれてゐるのを慨し、直ちに雜誌「メカノ」に大きな廣告を出すといふことにまでなつた。これにはモンドリアン、ヴァン・エーステレンと連名で次のやうな事が書いてある。

——繪畫に於ける新しき形成が既にかくの如き影響をヨーロッパの藝術發達史上に殘したことは非常によろこばしい。

既に多くの者が正方形を使用してゐる。しかしながら、それを理解してゐるものは少ない。

スティル（デスブルグ、モンドリアン達の一團。同名の雜誌を發行してゐる。）の正方形だけが法律上特許されてゐる——

しかし正方形が何をすることが出來よう。むろん藝術家達は夜を感じ初めた。マレウヰツチは次のやうに告白してゐる。

——藝術の眞夜中が來た。美術は放逐された。美術家を偶像化することは過去の偏見に過ぎない。シュプレマティズムは全ての繪を白いカンヴスの上の黒い正方形に追ひ込んでしまつた。私は何も發明しはしない。私はたゞ私の内に夜を感じたゞけだ。そしてその中に私は新しいものを認めた、それを私はシュプレマティズムと呼ぶのだ——

所がこれは夜どころではなかつた。それは死だつた。繪畫はこゝで死んでしまつたのである。

7
7
7
7
7
7
7
7
7
7

ダダ　　ダダ

7

ダ　ダ

繪畫が死んで、そこでダダが來た、といふことになれば非常に合理的であるが、實際の所ダダは遙かに先に、大戰中に發生した。それはもう前以つて「合目的性の積荷と祖先の死屍とをひきずつてゆく必要はちつともない」といふことを知つてしまつたのである。ダダイズムは否定のフアナテイズムである。全秩序の突如たる崩壞である。ダダイズムは藝術的精進の一つの場所ではない。カサツクの言葉を借りれば、

――彼は一つのよりよき世界に生きようと企てるのではなくて、この世に於ける、そしてかくの如き條件の下での生活をこの上耐えようと欲しないのである――即ち一つの自殺行爲なのである。自己と他人とに對する死刑宣告なのである。そこで藝術よりも社會に潜入してゐるゲオルゲ・グロッスがかう叫ぶのも當然である。

――ダダイズムはこの數十年以來の獨逸に於ける唯一の藝術運動である、笑ふ勿れ――この運動に較べては他のあらゆる藝術上の主義は昨日の小さなアトリエの問題に過ぎない――

所が此のダダイズムが、靴の踵を金で造らうとマドンナを切り殺さうとどうとも御勝手にと云ふダダイズムが形成藝術の上に一大寄與をしたといふに至つては筆紙に盡せない程の皮肉ではないか。

それは物質的材料、即ち機物の使用の發見である。ダダイスト達は單に破壞的行爲を全うさせるために、藝術をその玉座から引きずり降ろし、醜い現實と混淆させるた

めにそれを使つたに過ぎなかつた。それが圖らずも形成藝術の死を救ひ、構成派の誕生を可能ならしめるに至つたのである。

ガラス、鐵、木、紙、コンクリート等の機物はすべて彼等に依つて使はれ初めたのであつた。

8 8 8 8 8 8 8 8 8 8

ネオ・プラスティシズム　コムプレッツショニズム

8

ネオ・プラスティシズム
コムプレッツショ　ニズム

ネオ・プラスティシズムとコムプレッツショニズムは謂はゞダダが發見してくれた機物（物質的材料）のおかげで聊か生き返ることの出來たシュプレマティズムである。

ネオ・プラスティシズムは和蘭に起こり、コムプレッツショニズムは獨逸に起つたとい

ふ程の相異しかない。

こゝで初めてフアクトラ(Factura)といふことが問題になり出した。

フアクトラとは物質的材料の藝術的に見られたる平面上の狀態のことである。ブブノーヴア女史の說明に依れば

――フアクトラとは總て造型的物質が、(天然のまゝで、或ひはまた人工を加へられたのちに)持つ所の表面の狀態であつて、それはその物質の物理的構成、並びにその上に加へられたる人工的處理法による。繪畫に就いて云へば畫面の最後の仕上りで、畫面に取つても此の表面の感じ、即ちフアクトラの重要なることは、他の造型的行爲の產物、例へば製造工業の製品に就いてそれが持つ意義と少しも異ならないのである。例へば絹布の光澤と平滑さ、毛織物の艶なく粗なる感じ、光澤のない木や象牙などの感じと、機械の輝いてゐる鋼鐵や眞鍮の感じ……等。また自然に於ては、或ひは一望眼を遮るものもない平野であるとか、或ひは小さき起伏のある草原であるとか、或ひは石のゴロ〱とした河原、夏の茂つた森、聳え立つた岩山、ま

た澄みきつた湖の水面……といふ様なものは何れも同じ様な意味に於ての自然のファクトラである――

物質の表面の觸覺に關しては未來派のマリネッチが觸覺主義を造つて云々したが、今やこれが更に視覺と結び附いて珍重されるに至つたのである。そこで藝術家は暫くの間はこのファクトラにたんねんして死に瀕した形成藝術の命を取りとめて居つた。

9
9
9
9
9
9
9
9
9
9

プルーン

プルーン

9

プルーン

しかし愈々いけなくなつて、藝術は呼吸を引きとつてしまつた。

そして構成派が來た。

リシツキーの創めたプルーン（この言葉の意味は私には不明である）は構成派との間にちよつと掛けられた橋である。それはリシツキーの言葉に依れば、

——繪畫から建築への變化の道程のためのステーションである——

要するにそれは平面上に於ける産業主義の模型である。
これ等のことは第二篇を讀めば詳かである。

第2篇

構成派

構成派の發生

構成派の發生

1　構成派の發生

第一篇に說く通り、從來の意味に於ける藝術はあらゆる點で行きづまつてしまつた。換言すればブルジョア藝術はおしまひになつてしまつた。

そこで何か新らしい、まるつきり別のものが生れて來なければならないことになつた。

露西亞では資本主義社會が倒壞したので、當然、社會主義藝術、プロレタリヤ藝術

の獨壇場となるべき順序となつた。そして構成派が誕生したのである。
露西亞はそれでいゝが、憐れをとゞめたのは革命の起らなかつたブルジョア社會の藝術家である。彼等に於ては藝術は終りつきりになつてしまつたのである。そこで次のやうな說が出てくることになつた。これはパリーにゐる和蘭人テオ・ヴアン・デスブルグが一九二五年、雜誌「パスモ」に揭げた「藝術の終り」と題する文章である。
——藝術の更新は不可能である。「藝術」といふものはルネツサンスの發見物であつて、それは今日に至る迄のうちにその一番外部的なものまで精練され盡してしまつた。それにはよい藝術品を作り出さうといふ、力の法外な集中があつた。
だがこんな風な力の集中は、人が生活を（宗敎の場合のやうに）完全にないがしろにすることに依つてのみ行はれる。
そんな事は今日では不可能だ。現代の全生活はそんな事を受け入れない。
今日では生活が第一の問題だ。
一つの事に全然傾倒するといふことは全然非現代的だ。

新しい生活は構成の上に在る。即ち緊張の分配の上に、引力と壓力の中和の上に。我々は我々の力を全生活の上にまんべんなく分配しなければならない。それこそ進歩といふものだ。

この進歩は力の絶對的な集中を排除する。それはたゞ瞬間的なものゝみを與へることが出來る。

それが何故藝術が不可能になつてしまつたかといふことの第一の點である。

第二の點は、中世の昔、例へば科學の進歩が宗敎とその代辨者との爲めに阻まれたやうに今日では眞實の生活の進歩が藝術のために阻まれてゐるといふことである。宗敎の代りに今日は藝術が立つてゐるのである。全生活はそのために毒されてゐる。

美がすべてを汚してしまつた。(悲しい哉、我々をも。)人は最早や對象を觸れることが出來ない。觸れゝば對象は汚されてしまふ。杙を地面に打ち込まうとすると、藝術の牧師が出て來ていふ。「それは街道の、或ひは都會の、或ひは風景の調和を亂

します。」

タイプライターかミシンかを部屋の中に据え附けようとすると、主婦がやつてきて云ふ。「どうかそんなものは置かないで下さい。それは私の部屋の調和を亂します。」

葉書、切手、煙管、切符、便器、雨傘、タオル、椅子、蒲團、ハンケチ、ネクタイ、みんな、どんなさゝいなものでも、みんな非藝術だといふのだ。

だが我々はかういふ決して藝術でないものを樂しまうではないか。浴室、壁で圍まれた浴槽、自轉車、自動車、機械室、火斗――かういふやうな善い、しかし非藝術的なものを造る技能を持つてゐる人が現今は澤山にゐる。

それこそ進歩的な事實である。

だが彼等は阻まれてゐる。彼等の運動は藝術の牧師に引き廻されてゐる。

進歩のために我々は藝術を破壞しなければならない――

何といふ小さな憐れつぽい自慰であらう！　ブルジョア藝術家はつまりはこんな所が墓穴なのである。

さてもとに戻つて露西亜の有様を見よう。

露西亜では革命直後さかんに持てはやされた未來派や立體派が間もなく政治的に放棄されて滅び、シュプレマティズムや抽象派が理論的に行き詰つて死んでしまつた。そこで政府と一般民衆の要求するまゝに再び寫實的な繪畫が行はれ初めた。初めて美術といふものに興味を持ち得るやうな狀態になつたプロレタリアートは新たに開放された美術館や博物館に盛んに押しかけた。この狀勢に促がされて舊時代のリアリズムの畫家達は蘇生し、新時代の畫家達は方向轉換を試み、現在の露西亜は正に「露西亜美術のルネツサンス」の觀を呈してゐると云ふ。

この狀態は新經濟政策と同じく機會的の「廻れ右」運動に過ぎないとは云へ、繪畫はたとへ如何に理論的に行き詰らうと實際には決して滅んでしまふことはないであらう。たゞ、商品としての、ブルジョアの玩具としての繪畫が新經濟政策の終りと共に終りを告げるだけである。

一方、舊時代の繪畫に後戻りをすることを欲しなかつた藝術家達は産業主義へと一

大飛躍をした。これこそ形成藝術上に於けるコペルニクス的轉廻であり、本莊可宗氏の說に依れば希臘、羅馬以來の消費體系の藝術が滅んで、新しく生產體系の藝術が始まるといふ空前な企ての口火である。

產業主義は、

純粹藝術に徹底的戰爭を布告した。

藝術に於ける個人主義を葬つて集合主義をとなへた。

實際的効用なき藝術は藝術に非ずと宣言した。

そして構成派は此の產業主義から生れ出たものである。

以後、項を分つて構成派の內容を分析して見よう。

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

社會性

社會性

2 社會性

個人主義的藝術は資本主義社會の産物であり、その中に於てのみ生存理由がある。

共産主義社會の藝術はまづ第一に社會性を持つてゐなければならない。

一九一八年ペテルスブルグのウリツキー廣場に十月革命一周年記念の大構成物を造つた構成派の藝術家 ナターン・アルトマンは雑誌Gに「根本的な視點」と題して次のやうに書いてゐる。

——一、現在の形成藝術は危機に際してゐる。アナーキシテイックに分裂した社會の個人主義は藝術に於いて、立體派、シュプレマテイズム、表現派を生んだ。その作品は明らかに無目的な繪であり、現實から遊離してフォルムを主觀的に形成し、美學上の形式主義と抽象主義を絶對にまで高めようといふ傾向から生じた幻想である。これ等の藝術家達は自分をすべての存在の中心に位すると誇負し、社會と意識的に背馳する。

二、これ等の諸派の或るもの丶功績は特種な技巧上並びに形式上の問題の解決にある。しかしその社會問題への利用は「純粹繪畫」といふ狂信的な覆ひのために非常に困難にされてゐる。

三、社會の現實に密接に化合した藝術の問題は、

1、個人の勝手な偶然の氣持ちや、主觀的な趣味なんどに煩はされない、確かな、社會總體の要求に應ずる、嚴密な、純粹に客觀的な方法から生じた社會的に有用なフォルムの創造。

2、自然界から引き出され、テクニカルに加工された種々の材料の藝術への利用。それは決して自然界の現象の複寫であつてはならない。それは現實の生活の對象と全く同様に形成されてゐなければならない。

3、材料の固有の性質に依つて規定された法則を重んじ、しかも社會的な効用を達するやうなフオルムに於ける藝術の創造——

構成派は協同の藝術である。それは一種の社會組織であり、民衆の食べ物飲み物である。

3
3
3
3
3
3
3
3
3
3

アメリカニズム

アメリカニズム

3　アメリカニズム

構成派はアメリカニズムを尊重する。

これは一見極めて不思議に思はれるが、日本と全く社會組織の違ふ露西亞の立場に立つて考へれば當然のことである。

尤も構成派の尊重するのは決して世界の最惡國アメリカのすべての點ではない。民衆の樂天性と、さかんなる機械文明との二つの點である。

構成派は共産主義社會の藝術である。從つて、平等化の、大いなるロマンティシズムの、定型的な、生物學的な、人々が「いざ、人間性の充分なる發展を！」と異口同音に叫ぶ時に協ふ所の、人々が仕事好きになる時に行はれる所の、目に見える幸福と古典的單純さと他意なさの時代の藝術である。

構成派は簡單、明瞭、平衡、持續、等速度、客觀性、速力、平均、集團性を意慾する。これは純粹繪畫からの遺產であり、プロレタリヤ藝術の要求である。

そして正にこれ等の點こそはアメリカ式であると彼等には思はれたのである。暗い所に慣れ、「明るい藝術」を知らなかつた彼等にとつては、チヤツプリンを持ち、ハロルド・ロイドを生んだアメリカこそは「花盛りなる肉體性の餘剩氾濫」の狀態にある國と見えたのである。

一方、コムミユニズムがその理想を達するためには生產過剩の狀態に到達しなければならない。そしてこれを可能にする唯一のものは旺盛なる工業(インダストリー)である。絕え間なく運轉する機械である。そしてこれこそは世界の他の如何なる國よりもアメリカに於

て最も榮えてゐる所のものである。トロツキーが「アメリカニズムを！　アメリカニズムを！」と叫ぶのはまことに故があるのである。

上述のやうな二つの意味から構成派はアメリカニズムを尊重する。そして決してその他の如何なる意味ででもない。この點を誤解してはならない。

露西亞に於てはアメリカニズムは、フレッシュなること、ヴイヴイッドなること、魚であること、犬であること、哄笑であること、そして科學！　科學！　科學！　手つ取り早さ！　純粋さ！　と解される。それは健康恢復法であり、衛生學であり、經濟學であり、國民的療養院である。

日本に於て理解されるアメリカは正に反對である。ブルジョア的榮華の園、現世の羅馬である。從つて日本に於けるアメリカニズムは病症促進劑、モルヒネ、コカイン、アヒサン、淫賣婦である。

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

機械

機械

4

機械

構成派の大きな特徴の一つはその機械に對する熱愛である。

この現象は遠く未來派に初まつてネオ・ダダイズムに系統を引くところのブルジョア藝術の一聯に於て、まづ機械に對する異常なるセンセーションが惹き起こされたのに初まり、やがて構成派に引き移されたものである。

成程、構成派の機械に對する熱愛は之等ブルジョアの尖端藝術に大いに影響され、

時間的に云つてそれの後繼ぎとなるものではあるが、原因並びに狀態に於てブルジョア藝術のそれとは非常に異つてゐる。

まづブルジョア藝術に於ける機械讃美の發達をたどり、その狀態をしらべ、次に構成派の場合に移らう。

一、ブルジョア藝術の場合。

絶望したブルジョア藝術家達はすべての客觀的なる觀念、偉大な感激的な浪漫主義を失つてしまつた。彼等は自分達が極めてさゝいな存在となり、さゝいな事しか感じないといふことを意識した。彼等は自分達の慢性神經衰弱を何とかして治療することの必要を生理的に感じた。そこで歐洲大戰の最中、突如として伊太利の一角から此の治療法を發見したと怒號する肺の強い喇叭吹き共が現はれた。

彼等は目的もなく方向もない否定と肯定の狂信者である。運動と力のエピゴーネンである。

歐洲大戰は資本主義國家と資本主義國家との死力を盡しての衝突である。彼等はあ

らゆる資本主義文明の精髄を利用した。人々は此處で最も端的に機械の偉力にめざめた。無際限に集積された資本は休みなく機械を生み出し、その運轉の響きは全地表を覆つた。産出された機械は機械と嚙み合ひ、その勝敗は國家の運命を支配してゐる。そこで神經衰弱のブルジョア藝術家共は比のさかんなる有様に眩惑され、治療された。彼等は長く抑壓され虐げられてゐた自己擴張の意志、力の意慾が突然に自分達のうちに蘇つてきたことを感じた。彼等は再び人間に對する信頼を機械に依つて回復したのである。

伊太利未來派のマリネツチは一九〇九年、フイガロ紙上で「未來派の基礎附けの宣言」を發表してから述べてゐる。

——我々はその猛烈な電氣の月共に照らされてゐる武器庫や工場の夜の振動を頌讃する。煙を吐いてゐる蛇を呑み込む貪婪な停車場、彼等の煙の絲で雲からつりさがつてゐる工場、日を一杯に浴びてゐる河の惡魔的な双物の上を運動家のやうに跳び越えてゐる橋、水平線を嗅ぎ廻つてゐる冒險的な汽船、長いチューブで裝はれた巨

大な鋼鐵の馬のやうにレールの上を跳んで行く胸の廣い機關車、そのスクリューは風の中ではばたく翼のやうに軋り、喝采する群集のやうに拍手してゐる所の飛行機の滑るやうな飛翔を頌讃する。爆裂する呼吸を持つてゐる蛇のやうな大きなパイプでかざられてゐる自動車、榴散彈のやうに飛んでゆく自動車は「サモトラスの勝利」よりずつと美しい——

これが云はゞ藝術の野に於て擧げられた機械の生聲であつた。

未來派の最初のそして最も有力な畫家であり彫刻家であつた死んだボッチョニはその著「未來派の彫刻と繪畫」(一九一一年)に於て、

——偉大なる機械の個性の時代が初まつた。その他のものはみんな古生物學だ——

と述べてゐる。

一九一三年、ルイギ・ルツソロは騷音機(Noisemaker)を發明して機械的騷音に價値を與へた。

一九一四年、ルチアノ・フォルゴレはその詩「モーター讃歌」に於て工場の機械的の

美と機械の强烈な音樂とを讃嘆した。

一九二三年、タスカニーのモンテグフォニー城を未來派の壁畫でもつてうづめたと傳へられる畫家ギノ・セヴェリニは數年前「メルキュール・ド・フランス」に一論文を寄せて「機械の構成の過程は藝術品の構成の過程と相似てゐる」と述べた。

同年七月、エンリコ・プランポリニは「機械の藝術」と題する宣言書を出し、現在世界の藝術に遍滿する機械的要素の勢力はすべて伊太利未來派の影響に依るものであると主張し、最後にかう宣言してゐる。

――機械こそは今日に於ける人間の創造の神秘の最も豐富なシムボルではあるまいか。それは現代の人間のドラマの傳説と歷史とを織り出す所の新しい不思議な神ではあるまいか。機械は今やその實用的物質的の機能をひつさげて人間の知覺と思想の中に於て、一つの理想的精神的なインスピレーシオンの意義を持つに至つた。藝術家は彼自身の生活に起る所の現實か或ひは彼が呼吸してゐるアトモスフイアーを精神化する所の要素よりほかには彼の信仰をピン附けにするものを持たない。機

械の要素と彫刻的のシムボルは、妖神パンであるとか、十字架からの取りおろしであるとか、マリアの昇天であるとかいふやうな、過去の如何なるシムボルよりも（物質的にも精神的にも）必然的により一層我々に近い。かくて美の眞理の理論は自ら明らかとなる。そしてこの眞理は思索し生き且つ現實と合一しようと求める所の時代の精神と平衡して發展する。今や我々は機械の新しき美が永遠の動力から全部燃えあがつて飛んで行く車のやうに地平線の上に現はれてくるのを見る。我々はかるが故に宣言する。

一、機械は宇宙的のダイナミズムの守護神的シムボルであるべきである。それは人間の創作の根本的の要素をすべてそれ自身のうちに體現してゐる。機械は現代の美學に於ける新鮮な發展の發見者であるべきである。

二、機械の美的價値とその動力と運動の形而上的の意義とは現代の彫刻的藝術の進化と發展のためのインスピレーシオンの新しい泉を形成する。

三、機械及び機械的要素の彫刻に於ける高調は彼等の外的の現實、即ち機械それ自

身を作り上げる所の要素の形式的表現に於て考察されるべきではなくして、寧ろ機械がさまざまの精神的現實と關聯して我々に暗示する所の彫刻的機械的アナロジーに於て考察されるべきである。

四、機械は人間の心理のリズムをしるし附け、我々の精神的高潮の時をきざむ。それ故に機械は我々の彫刻的藝術の進化に依つて必然且つ正當なものである――

以上は伊太利未來派の人々の機械に關する辯であるが、フランスで最も機械を熱愛した畫家はフェルナン・レジエーである。彼は初め「繪は運動と生命とをその全き力に於て具體化さなければならない。」といふ信條を抱いて、ダイナミツクな繪を描かうとした。それを彼は大きな量と强烈な原色と無作法なフオルムとの驅使に依つて現はさうと試みてゐた。が、一九一四年の夏、ヴェルサイユの砲兵聯隊に加はつて出征して以來、彼は漠然たる「ダイナミツクなもの」ではなしに、「機械」を追ひ初めた。彼は戰線で彼の藝術のための無數の材料を發見した。大砲、機關銃、望遠鏡、これらはすべて生命であり、フオルムであり、美であつた。彼は批評家ダニエル・ヘンリーに

與へた手紙の中にから云つてゐる。

——私は二年この方、私の繪の中に機械的の要素を盛んに使用してゐる。私の現在のフォルムがそれとよく調和する。そして私は機械的の要素の中に變化と强度とを見出す。現代の生活は我々のための材料で滿ちてゐる。人はそれを使ふことを知らねばならない。すべての時代は新しい材料をもたらす。それを人は利用しなければならない。大きな困難はそれを彫塑的に飜譯することゝ、未來派的の邪道を避けることである——

かうして此の傾向は時を經るに從つて益々强く益々盛んになつて來た。最近のネオ・ダダイスト達も機械には首つたけである。

獨逸のネオ・ダダイスト、クルト・シュウヰッタースは今年その雜誌「メルツ」に書いた。

——何故に我等の機械は美しいか？

それは彼等が働き、動き、行爲するからだ。

何故に我等の家は美しくないか？

それは彼等が何もせず、ぼんやりと立つてゐるからだ——

カサツクは機械の寫眞と繪の寫眞とが交互にはいつてゐる畫集を編んでその初めに書いた。

——今や初めて人間の無際限な力が明らかになつた。ニューヨークの摩天樓に於て、山から山へと組まれた陸橋に於て、草原を横切つて突進する機關車に於て、水の上に搖れる橋に於て、人間の內臟を透視するレントゲン裝置に於て、即ち、神の創造物の征服とも云ひ得べきすべてのものに於て、そしてピラミツドの巨大なる石の堆積の後に、ギリシヤの建築とゴテイクの天を突く尖塔の後に今や再び人々は沈み込んだ迷つた道を通り越して、創造の壓倒し難いあこがれを心と筋肉とに抱いて造物主の前に立つた——

すべてかくの如き機械の讃美に依つて生れた形成藝術は左の三つの種類に分けられる。

一、機械そのものを模寫再現してダイナミツクな感じを出す。

二、機械と殆んど、或ひは全く關係のない形と色との組み合せによつて、ダイナミツクな、或ひは機械的な精神を暗示する。

三、A、機械そのものゝ形によつて機械的ならざる精神を暗示する。

B、何等精神的なるものと關係なく、單的に機械そのものゝ形を感覺的にたのしむ。

さて以上は主としてブルジョア藝術家達の側に於ける機械讃美の狀態である。その特徵は全然無目的であり、美學的であり、形式的であり、感覺的であり、非社會的であり、無意識的であり、非組織的であり、個人主義的であり、非實用的である。同じく機械に對する熱愛であるとは云へ、構成派に於けるそれは全然これと異つてゐる。

二、構成派の場合。

コムミユニストに取つては、機械こそは生產過剩の理想社會を來らせるための救ひ

の神である。彼等は當然此の勤勉無比な確實な驚くべきエネルギーを有するものゝ姿を熱愛する。

彼等は順序、明瞭、組織、正確、活動を愛するから、この點また當然機械を愛せずにはゐられない。

勞働者出身の形成藝術家達は過去の傳統を引きずつてゐない。纖細微妙にして低徊的な趣味を持つてゐない。從つて彼等は勇敢端的な機械の美を愛する。

構成派の機械讃美はかういふやうな諸原因から發してゐる。從つてそれはブルジョア藝術の場合のやうに一時の氣まぐれや勝手な偶然ではない。

構成派に於ては機械は單に刺戟劑、亢奮劑として愛玩されはしなかつた。構成派は當然産業主義と結び附いて實際的効用のある機械の構成へと志した。

そして此の點に構成派の最も大きな特徵があるのである。

ハンス・アルプとエル・リシツキーはその共著になる「藝術上の諸主義」の中で構成派を簡單に次のやうに定義してゐる程である。

――彼等（構成主義者達）は工業のプリズムを通じてこの世を見る。彼等は色彩の助けを借りてカンヴスの上に幻を與へようとしない。彼等は直ちに鐵や木や硝子を使つて働く。近視眼はその中にたゞ機械のみを見る。構成派は數學と藝術の區別、藝術作品と工業上の發明の區別が決して確立し得るものでないといふことを明かにする――

實例としては既に數回紹介されたことはあるが矢張りタトリンの記念塔とリシツキーの電氣機械的の立體的形體を擧げるのが一番いゝ。

一九二二年十月號の雜誌「ブルーム」はタトリンの第三インターナショナルの記念塔を左のやうに紹介してゐる。

――現代露西亞の藝術に於ける呪文は「構成」の一語である。

構成――構圖ではない――が新しい福音を說いてゐるのである。

何故？

構圖は過去に依つてインスパイヤーされ、過去を顧み、かくて過去に屬してゐるか

ら。構圖は裝飾、圖案、浪漫主義、美しさを意味するから。構圖は生命と緣薄く、消え失せた心の幻を描き、衰へた組織を刺戟する役にしか立たないから。

そして構成は？

構成は現代の最も特性的なもの、即ち、工業、機械、科學に依つてインスパイヤーされてゐる。構成は工業的過程に於て用ゐられる方法を借り、材料を利用する。數學的精密さと構造上の論理によつて綜合的に結合された鐵、ガラス、コンクリート、圓、三角、正六面體、シリンダー等が用ゐられる。構成は美しさを嘲り、力、明瞭、單純、勇ましき生活への刺戟としての行動を求める。

さて、

タトリンは露西亞に於ける構成的藝術家中の最たるものであり、第三インターナショナルの記念塔は彼の傑作の一つであり且つ露西亞に於て最大の爭論を惹き起した作品の一つである。タトリンの讚美者であるレーニンは此の記念塔の製作は世界的な事實だと云つてゐる。

一九一九年に人民委員會の教育部がタトリンに第三インターナショナルの記念塔の設計を託した。一年半の努力の後、設計圖と二十米突の模型とが出來上つてソヴェート第八全露委員會の審査を受けることになつた。タトリンは助手をつれてその席に臨んで自ら露西亞のあらゆる部分から集まつてきたソヴェートの代表者たちに說明し、かくて構成の福音を廣く蒔いた。

この記念塔は創造的及び實用的な目的を體現し、彫刻、繪畫、建築及び工業を綜合しようと求めた。それは現代に於ける二つの特性的な建築材料であるがガラスと鐵とで造られることになつてゐる。（コンクリートが用ゐられなかつたのは不思議である。）

現代の建築材料は建築の實際と理論に決定的な變化を齎した。鐵は如何なる形にも思ひのまゝに鑄ることが出來る。この事實が建築物の凝固力をこれ迄の窮屈な載荷と支持の關係から自由にした。鐵の强さは重さの分散及び集中を許し、斜めな壁面や圓い壁面の建造を可能にした。ガラスの廣い使用は光線の問題の解決を容易にし

た。

タトリンの記念塔は明かに建築上のこの變化を充分に知悉した上で企てられたものである。實際に完成された時にはこの記念塔は四百米突（エッフェル塔は三百米突）の高さを持つ筈である。それは四十五度の角度で傾いてゐる巨大な鐵の螺旋形であつて、全部ガラスで作られた三層階を含んでゐる。第一階は一年に一廻轉する所の巨大な正六面體である。これは世界各地から集まつて來るソヴェートの立法部の代表者の集會所である。第二階は一月に一廻轉する幾分小さいピラミッドである。これはソヴェートの行政部の集會の用に供される。第三階は三つのうちで一番小さく、一日に一廻轉する圓筒形（シリンダー）であつて、各種の通信の中心點になる筈であつた。

何故にこのやうな異つた速度を用ゐるのだらう？　恐らくそれは宇宙のシムボルであらう。（浪漫主義が裏口から忍び込んでくる。）地球は一年に一回太陽を廻り、月は一日に一回地球を廻り、地球はそれ自身の軸を中心として一日に一回廻る。夏でも冬でもお望みの温度が三層を覆ふ巨大な溫熱器によつて保たれる。各層間及びそ

れと外界との聯絡は複雜な電氣裝置に依つて行はれる。無電局は塔の頂上に設けられる。

この記念塔はたゞ計畫されたゞけだといふことを忘れてはいけない。ソヴエート露西亞の限られた財力ではその實現は遙かな將來に豫期されるのみである。それゆゑ構成的藝術を敵視する馬鹿な人々は安んじて可なりである。そしてこんな塔の建設などは全く實現不可能だと思つてゐてよろしい。そんな人達への忠實なる言ひ返しは電話や飛行機などの物語が充分してくれた筈だ。退屈な仕事さ――

次にエル・リシツキーの「電氣機械的の立體的形體」といふのは詩人クルチョーヌイフの未來派のオペラ「太陽の征服」の實演のため彼が一九二〇年二一年に亘つて立てた計畫であつて、左に譯載する一文は圖面に添えられた說明である。

――私はモスカウで一九二〇年から二一年に亘つて一つの仕事をした。この仕事に於ても、すべての私の他の仕事に於けると同じやうに、私の目的は既に存在するものの形式化ではなくて、或る新しいものを實現するといふことである。即ち私はこの

仕事を從來の劇場といふ閉ぢられた箱を征服するためにしたのである。我々の町の大規模なる芝居に於ては一人も見物人がない。何故といへば、一人殘らず役者だからである。すべての目的の爲めに向けられる。全體は無定形である。すべてのエネルギーはたゞ一つの目的の爲めに統一的に組み立てられ、結晶させられて觀覽に供されなければならない。かういふ趣旨からこの私の仕事が出來上つた——人がそれを藝術品と呼ばふと呼ぶまいとそれはその人の御勝手である。

我々はあらゆる方面から近寄ることの出來るおつぴらいた廣場に一つの臺のやうなものを作る。これが展覽機械（Schaumaschinerie）である。此の臺は登場人物にあらゆる運動の可能性を與へるやうに作る。即ち此の臺は數多の部分にわかれてゐて、その一つ一つが皆移動的で、その上廻轉することも出來、伸縮することも自在でなければならない。高さも速かに變化することが出來なければならない。臺は全部骨組みのまゝで、演出中に走り廻つてゐる人物が決して何かの蔭になることがないやうにしなければならない。人物も亦それ〴〵必要と意志とに依つて造られ、臺の上

だの中だので、滑つたり轉がつたり吊る下つたりする。臺のあらゆる部分もすべての人物も電氣機械的の動力に依つて動かされ、その中心はたゞ一人の人の手に握られてゐる。これが演出構成者(Schaugestalter)である。彼は臺の中央、配電盤の前に座を占めて、運動、音響、光線全部を支配する。そして無線電話を使つて停車場の喧騷、ナイヤガラ瀑布の水音、打ち展ばし機械の單調な音などを響かせる。それぞれの人物の代りに演出構成者は電話でもつてしやべる。その電話は弧光燈と連結してある。又は人物の性質に從つて演出構成者の聲を變える所の裝置と連結してある。電氣仕掛の文字が現はれたり消えたりする。光線はプリズムや鏡で屈曲させられて人物の運動を追ふ。かくの如くにして演出構成者は最も重要な經過を最高の緊張に迄はこんで行く。

私はこの電氣機械的演出のためにまづ新しいドラマを一つ選んだ。これは音響詩の發見者で最も新しい露西亞の詩の指導者なるタルチョーヌイフの未來派的オペラ「太陽の征服」である。このオペラは從來の舞臺の上で演出されるやうに書いてあ

つて一九一三年にペーテルスブルグで初めて上演された。舞臺裝置はマレウヰツチ(黒い四角が優勢であつた。)音樂はマチュシンがした。古いエネルギーの象徴としての太陽が、進歩した科學の力によつて別にエネルギーの源を造り上げた新しい人間に依つて天から引きずりおろされるといふのがこのオペラの筋である。歌の各部分はすべて音響詩である。

オペラのテックストの關係上、私は人物に人體の解剖的要素の或者を附け加へなければならなかつた。

最近のラヂオやフイルムや照明法の發達は一九二〇年にそれがあつたよりも、私の理想を遙かに實現し易いものにした――

ギュンター・ヒルシエル・ブロツチエは雜誌MAの最近號に「構成主義と力學」といふ一文を寄せてその中に次のやうに書いてゐる。

――構成主義は論理的な合目的性を求める肉體的强直の形式的表現樣式である。

リシツキーの電氣機械は死せる空間の征服の第一歩であり、タトリンの第三インタ

ーナショナル記念塔の試みは、時間、面、空間といふ三つのものゝ綜合の新しい試みである――

最近の露西亞の劇場、就中勞働者の劇場に於ては非常に多くの機械的要素が取り入れられてゐる。それは舞臺裝置にも人物の扮裝にも動作にも言語にも明らかに現はれてゐる。

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

機械化

機械化

5 機械化

機械的要素の藝術への導入の次には藝術の機械化が來るのは當然である。藝術品の個々の手工的製作は中世紀的であり、ブルジョア的であり、不必要な贅澤であり、大衆の協同と平等の社會には全くふさはしくないものであるとされる。

この意向は産業主義の大量生産説と合致する。ロマン・ローランはその民衆藝術論に於て、壁畫でない繪は繪ではない、といふ意味のことを云つてゐる。これは面積に

於ける大量生産に他ならない。面積の次には數に於ける大量生産が來る。すると藝術の機械化が避くべからざることゝなつてくる。

この要求の結果として最近、印刷、寫眞、フイルムの三つが最も新しい藝術家達の注目を惹き出してゐる。

露西亞に於ては革命後、宣傳に敎化のために純粹の繪畫よりも大量の複製の方を要求したし、出來るだけ平易明瞭にしてしかも印象の強い印刷物を要求したので、印刷術（版畫をも含めて）は異常な發達を遂げた。和蘭、獨逸あたりの構成主義者も印刷術に對して非常な興味を示し初めた。

かうして印刷術は構成主義者に依つて一つの新しい生命を與へられたと云つてもいい。文章の單なる謄寫、繪畫の單なる複製（それも原作よりもまるで別物のやうに劣つてゐる）でしかなかつた印刷術が今や獨自無比の價値を持つやうになつた。活字の形、大きさ、位置、行の置き方等が非常に重要なものとなつた。

寫眞術はそれだけでも既に藝術の機械化に大きな効果を持つてゐるが印刷術と協力

して絶大な威力を發揮してゐる。そしてフィルムは明日に無限の約束をしてゐる。

バウハウス工藝美術學校の印刷術の教師であるモホリー・ナギーは次のやうに書いてゐる。

——印刷術は最も力強い形に於ける、明瞭な手段でなければならない。明瞭であるといふことは特別に强調されなければならない。何となれば、これが古代の繪文字に對する現代の文字の本質だからである。それ故まづ第一に、すべての印刷的作品には一義的な明瞭さがなければならない。讀み易くなければならない——決してアプリオリに承認された美學なんどにわづらはされてはならない。文字の形は豫め定められた形、例へば四角と云つたやうな形の中に押し込まれてはならない。

印刷の本質と目的とは行のあらゆる方面や（即ちたゞ水平な組み方ばかりでなくなる）すべてのタイプや、文字の順序や、幾何學的な形や、色などの無拘束な使用を規定するにある。

文章の材料の彈性と變化性と新鮮さとを以つて、一つの新しい印刷術的な言葉が創造されなければならない。その言葉の要求はたゞ表出の規則正しさとその效果とだけに屈從すべきである。

今日の印刷術のために最も重大なことは、あらゆる形に於ける寫眞の複製を機械的にする所の亞鉛版術の利用である。埃及人の不正確な繪文字、各人が習慣と個人的能力に依つて判讀することが出來た所の繪文字が始めたものを、今日の印刷術に於ける寫眞術の導入が全く正確な表現へと導いた。

寫眞の複製を含んだ本は今日既に存在してゐる。しかしその寫眞はたゞ本文の說明の役をつとめるに過ぎない。發展がこの狀態をも征服する。そして大小の寫眞が今日もなほ用ゐられてゐる箇々の概念の代りに用ゐられるやうになる。寫眞の客觀性はこれ迄の受動的な人間を各個人の記述の撞木杖から解放し、遙かに彼自身の獨自な見解の形式へと强制するやうになる。

人は思ふであらう。かういふ風な寫眞の利用は間もなく文字の本質的な部分をフィ

ルムを以て置き替えるといふ結果に導くに違ひないと。そして現にさういふ方面に發展しつゝあるのである。（例へば今日に於て、電話のおかげで以前よりも遙かに手紙の効用が少くなつたと同じやうに。）フイルムは大きな機械が必要だからといふ抗議は成り立たない。今の所さう見えても、それは間もなくわけもない技術になるであらう、丁度現在の印刷術のやうに。

同樣に重大な利用法としてはポスターへの寫眞の導入がある。ポスターは直接に作用するあらゆる心理的契機の助けを求めなければならない。種々の寫眞上の技術、例へば修整、二重燒附、ソフトフオーカス、歪めること、引き伸ばし等の應用に依つて最大の効力の範圍が開かれる。

要するにポスターのための一つの新しい可能は次の二つに依つて生れた。

一、寫眞、そのあらゆる技術的の應用。

二、奇怪な文字の配列や、同一の或ひは混合されたタイプや種々の文章の材料や色やのそれぞれ効用に應じた無數の變化を伴つた印象的な印刷術。

またカール・タイゲは雜誌「パスモ」の第四號に次のやうに述べてゐる。

――畫を見たいといふ我々の熱望を滿足させてくれるものは寫眞入りの雜誌、就中アメリカの雜誌である。

マストの林立してゐる港、自動車競走、フットボールの生理的機械的の一瞬間、全世界の繪畫の複製。

寫眞術はかうして非常に廣い範圍に亘つて重大な役目を勤めるものとなつた。

ポスターは近代的なフレスコであり、大規模の廣告藝術である。それは充分な内包力と擴張性とを持つてゐる。近代的な熱情と正確な狡猾さとを持つてゐる。立體派に於ては繪の中に置かれた文字は單に裝飾に過ぎなかつた。ポスターでは言葉の充分な意味に於ける言葉である。話された言葉ではなくて視覺的な言葉である。印象派は光に、未來派は運動に專心したが、しかし決してイルミネーションや活動寫眞のやうな成功は得られなかつた。

白い四角な地の眞中に赤い丸を置いた日本の國旗は最高の調和を持つた現代的なコ

ムポジシオンである。最も純粋な抽象的繪畫であり、立體派の最も論理的な極點である。それは人生の現實と密接な關係を持ち、しかも決して寫實主義的な覆刻ではない。

船のマストに飜るとそれは日本を意味する。しかも展覽會に持ち出され、部屋の中で額椽に篏めてつるさげられてゐたら、如何に完全なコムポジシオンであるとは云へ、全然無意味である。それは一つのあまりに特殊な現實なので人はそれを美術品と見ることが出來ないのである。

かういふやうな「繪畫的な形成」に於いて時代はその表現を美術家の作品に於けるよりも遙かによく見出す。それは視覺的な言葉であり、ヽヽヽしるしである。即ち今日では單に話され又は文字で書かれた言葉のみでなく、「旗の言葉」が存在するのである。極端に簡單なジャーナリステイツクな合ひ言葉が存在するのである。

繪畫は死んでしまふ。畫商や畫の取引などゝいふものは不景氣に陷つてしまふ。今日の民衆は高價な原物を買ふために金を失ふやうなことはしない。本やアルバムや

新聞雜誌に載せられた機械に依る複製が繪を通俗的にし、廣布する。かうして模寫をする畫家とかエピゴーネンとかは一掃されてしまふ。本屋へ行けばピカソの畫集がラムボーやアポリネールやサンドラーの詩集と一緒に見出せる。原物は不用である。我々の裝飾無しの現代的な部屋にはそんなものを掛けて置く場所がないし、我々の財布の中にはそんなものを買ふ金がない。壁に畫なんどを掛けると空間の建築的純粹性が害はれる。

人は新しい別のタイプの繪を發見しなければならない。パレットや繪筆は塵溜に投げ棄てゝしまふ。藝術は機械と妥協する――

アメリカ人マン・レイの寫眞術に於ける、エッゲリング及びリヒターのフイルムに於ける新しい試みは非常に興味深いものであるが構成派より寧ろ形而上派的或ひはネオ・ダダ的のものであるから此處には省かう。

なほこれは形成藝術の範圍からは出るが、音樂に於ける「機械化の運動」に關する興味ある一文を左に載せよう。これは雜誌MAの「劇及び音樂號」にウキーンのシュ

トッケンシュミットが「音樂の機械化」と題して寄せたものである。

――一つの曲をテムポの點に於ても力の點に於ても正確に記録するといふことが不可能であるために、更に書き込みをして演奏を判然と確定しようとする努力が避くべからざるものとなつてゐる。正確な記述はたゞ機械的な装置に依つてのみ可能である。今日までに發見されたものゝうちたゞ蓄音機、電氣自働ピアノ、オルケストリオン、及びそれに似た廻轉オルゲルなどだけが勢力を持つてゐる。

遺憾ながらこれ迄人は「個人的の成就」に就ての因習的な見方のために迷はされて、音樂を機械に移すために逆な道を踏んでゐた。

即ち例へば一つのピアノ曲を機械化するためにはその曲を一人の演奏者に規則正しく彈かせて、キイの一つ一つのタッチ、ペタルの一つ一つの動きを一つの非常に精細なレリーフに機械的な道程によつて正確に記録させる。

私の知る限りではたゞオルケストリオンだけがこのレリーフの記録を個人的演奏に依らないで、直接に正確に、樂譜通りに作りあげる簡單にして唯一のよいシステム

を用ひてゐる。この方法をピアノに持つてゆくと、隨意の音の量を同時に響かせることが出來るわけである。一つの曲の强さと速さとを人間の技巧では到底及ばない所へまで高めることが出來るわけである。更にもう一歩進めれば、作曲者自身がその効果を嚴重にためし、確定することが出來る所の、全然新しいこれまで知られなかつた「音響の現象」が實現されることが出來るわけである。

即ち近い將來に於て樂手などゝいふものは單に昔話的な興味をそゝるだけのものとなり、今日用ひられてゐる樂器などは骨董好きの人の棚を滿たすことになるであらう。

現在でも既に作曲者の要求はます〳〵大きくなり、難しい技術を必要としてゐる。やがては作曲者の理想が人間の樂手の力を跳び越えてしまふ時代が來るに違ひない。この困難はすべての樂器の機械化に依つてのみ打ち勝たれる。かうして人は今日名人妙手の手の下で死に瀕してゐる音樂を救ふことが出來るであらう――

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
建築
建築

6 建築

産業主義、藝術と工業との融合、機械崇拜、物質的材料崇拜、構造慾、大規模であらうとすること、かういふ性質を持つた構成派が建築を熱愛することは當然である。

建築は無限の形と材料と實用性との解決である。

まことに如何に建築といふ出來事が無限の形と材料と感覺と思想とを抱きこんでゐるかを思ふと驚嘆するばかりである。

シリンダーとチューブとピラミッドとキューブ。楕圓と拋物線と雙曲線と螺旋と球。それからそれ等の種々な組み合はせ。長い長い線やたるみや緊張や穴や突起。開放的なものや閉鎖的なもの。四角や丸や高空や地下。明るさ暗さ、空氣の重さ輕さ。人工的な溫かさ冷たさ。同じく人工的な陰影と風。豐富な觸覺的要素。粗なもの、滑かなもの、生のまゝのもの、磨かれたもの、輝いたもの、透明なもの、半透明なもの。それぐの角度や隅や螺旋や空洞や壁にうづくまつたり、へばりついたりしてゐる思想。

材料ならばコンクリート、紙、水、樹木、材木、土、煉瓦、ガラス、石、銅、布、繪具、塗料、光つた鐵や錆た鐵、陶器、鑄物。それからそれ等の種々な組み合はせ。

そればつかりではない。無數の運動がある。廻ること、すべること、上ること、下ること、跳ぶこと、離れること、ひつつくこと、重なること、押すこと、引くこと。動力としては電氣に蒸汽にオイルに人力。そしてマラクーリンの夢に依れば——蝿。

それから實際的効用とそれの支配する獨特な形式と感じ。牛肉屋、便所（私用の、共同の、婦人用の、大學用の、幼稚園の——その小さゝ。一時的の、汲取り式の、鐵

管式の浄過裝置附の、大便のためのと、小便のためのと）議院、女學校、見世物小屋、婦人科病院、稅關の倉庫、浮ドック、トンネル、砲臺、獨身婦人用のアパートメント、地下鐵道停車場、樂天地、パノラマ、營養研究所、一萬人劇場、和食洋食支那食のレストラン――

さてこれ等の建築は決してロココやルネッサンスやセセッションではならない。それは最も合理的な、經濟的な、工業的な建築でなければならない。

物質的材料の美にめざめた構成派の建築家は決して今迄のやうにすべての建築物の表面を石やモルタルで覆ひ、不必要なレリーフや彫刻や繪やでごちやごちやにしはしない。今や鐵は鐵の、煉瓦は煉瓦の、コンクリートはコンクリートの姿を充分に提出しなければならない。

建築の原理は「必要且充分」である。

現在の建築はゴチックのやうな輕業を尊ばない。現在の建築はすべての荷重と支柱と平衡と緊張の關係を判然と開放しなければならない。

――現代に於ては構造の骨組はそれを覆ふ所のものとはつきり分れてゐる。骨組はもはや隠されたり、假面をかぶらされたり、装飾されたりすることを欲しない。骨組は裸體の健全さを現はしたがつてゐる――エル・リシツー

構成派の建築の特徴は一言で云へば、建築の工業化といふことである。左にローエが雑誌Gに寄せた「工業化されたる建築」といふ文の最初に次のやうに書いてゐる。

――建築の工業化が避くべからざる事實だといふことはつい此の間まであらゆる方面から疑問とされてゐたが、今では、たとへそれを確信してゐるものはごく少ないとは云へ、一般から熱心に研究されてゐる。これは大きな進歩である。

すべての部門に亘つて着々として行はれてゆく工業化は忽ち建築をも捕へて、その古い概念や感情を一掃しようとしてゐる。私は今日の建築の問題は此の工業化といふ一事に盡きると思つてゐる――

さて建築の想念は箇々の家屋の建築から大都市建築の想念にまで進んで行きつゝある。そしてやがてトロツキーの理想の如くんば、人は山野河海を再調査して自然の缺

陥を訂正するだらう。そして最後には地球を改造するであらう！

（終り）

構成派研究

大正十五年二月一日印刷
大正十五年二月五日發行
大正十五年七月十日三版印刷

著者　村山知義

發行者　田口鏡次郎
東京市外長崎村一八三二

印刷者　近藤喜七
東京市芝區櫻川町二番地

發行所　中央美術社
東京市外長崎村一八三二
電話小石川三八七九
振替東京四七六八二

定價壹圓貳拾錢

中央美術社版